This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

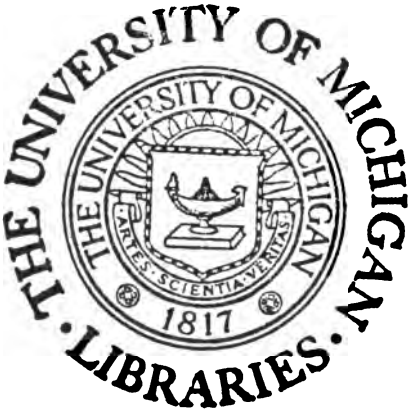
About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A 448834

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
LIBRARIES
THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
ARTES·SCIENTIA·VERITAS
1817

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
LIBRARIES
THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
ARTES SCIENTIA VERITAS
1817


THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
LIBRARIES
THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
ARTES SCIENTIA VERITAS
1817

DIE

ARCHÄOLOGISCHE SAMMLUNG

DER

UNIVERSITÄT LEIPZIG.

VERZEICHNET

VON

DEREN DIRECTOR

Dr. JOHANNES OVERBECK,

ORD. PROF. DER CLASS. ARCHÄOLOGIE.

LEIPZIG,

VERLAG DER J. C. HINRICHS'SCHEN BUCHHANDLUNG.

1859.

VORWORT.

Das archäologische Museum

stammt mit seinen Anfängen erst aus dem Jahre 1834, in welchem dem ao. Professor Dr. ph. B. G. Weiske, der eine „antiquarische Gesellschaft" gegründet hatte, zur Beschaffung eines archäologischen Unterrichtsapparates 200 Thlr. angewiesen wurden. Für diese Summe scheint derselbe die noch in der Sammlung befindliche Stoch'sche Gemmensammlung in vier Mahagonikästchen und 30 Stück Glaspasten angeschafft zu haben, welche Gegenstände nach seinem am 17. Januar 1836 erfolgten Tode einstweilen auf der Universitätsbibliothek aufbewahrt, später aber dem im Herbste desselben Jahres berufenen Professor der classischen Archäologie, Dr. ph. W. A. Becker, ausgehändigt wurden. Schon Weiske hatte den Wunsch ausgesprochen, ein eigenes Local als archäologisches Auditorium und zur Aufbewahrung der Sammlung zu erhalten, und diesem Wunsche war insoweit entsprochen worden, als das Lesezimmer der Universitätsbibliothek zugleich zum archäologischen Auditorium bestimmt wurde, während die Entscheidung über ein Local für die Sammlung vorbehalten blieb, und erst 1840 dahin erging, dass einstweilen auf drei Jahre ein Local im Convictgebäude angewiesen wurde. Mittlerweile war 1837 von dem Landtage zur Anschaffung archäologischer Objecte auf drei Jahre die Summe von 200 Thlrn. bewilligt worden, worauf, ausser einigen Kupferwerken, Gypsabgüsse von 13 Statuen und Vasen, neun Reliefs, die Lippertsche Daktyliothek (No. 110), eine Auswahl von Gemmenabgüssen der berliner Sammlung (No. 109), die erste Serie der Mionnet'schen Münzschwefelpasten (No. 107 a), eine Anzahl griechischer Vasen und einige Anticaglien angeschafft wurden. Die Kupferwerke gingen später an die Universitätsbibliothek über.

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
LIBRARIES
THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
ARTES · SCIENTIA · VERITAS
1817

Da nun unsere Sammlung gegenwärtig zu einem wenigstens vorläufigen Abschluss gelangt ist, glaubte ich, dass der richige Zeitpunkt zur Herausgabe eines Katalogs gekommen sei, der wesentlich zwei Zwecke verfolgt, einmal den Besucher über das Gesehene und dessen Bedeutung zu orientiren und andererseits meinen Zuhörern einen Leitfaden und den Hinweis auf die wichtigste Litteratur der Monumente zu bieten, die sich in einem mündlichen Vortrag nicht citiren lässt. Wenn ich durchgängig auf meine „Geschichte der griechischen Plastik" verwiesen habe, so geschah das, weil die Leser hier zunächst die weitere Ausführung und die Begründung meiner in diesem Verzeichniss nur kurz angedeuteten Ansichten finden.

Sachkenner, namentlich auswärtige, denen diese Blätter etwa in die Hände kommen, werden die Angaben der Ergänzungen vermissen; ich mache aber darauf aufmerksam, dass ich diese weglassen durfte, weil sie an den Monumenten selbst und zwar viel genauer als es schriftlich geschehen kann, durch eine ganz lichte gelbe Färbung angegeben sind. Ich halte dies für ein wesentliches Unterstüzungsmittel der Kritik und habe mich dieses ganz neuen Verfahrens nicht gescheut, weil ich die Erfahrung gemacht habe, dass alle schriftlichen Angaben über die ergänzten Theile nicht halb so eindringlich wirken, wie deren Hervorhebung an den Monumenten selbst. Und zugleich werden durch dies Verfahren die Lernenden auf den Anblick der Originale vorbereitet, an denen die Ergänzungen ja ebenfalls durch andere Farbe sich unterscheiden. Das Verzeichniss folgt wesentlich der Aufstellung; glücklicherweise ist es aber bei der Erweiterung des Museums möglich gewesen, den Hauptperioden der Kunstentwickelung getrennte Räume anzuweisen, so dass sich der Besucher in jedem Zimmer in wesentlich harmonischer Umgebung befindet. Einige durch den Raum bedingte Abweichungen sind im Verzeichnisse selbst bemerkt.

Mai 1859. **Overbeck.**

Berichtigungen.

S. 4 Z. 11 v. u. streiche die Worte: oder eine Fackel.
S. 6 Z. 11 v. u. lies No. 10 statt 17.
S. 25 Z. 12 v. o. lies 512 statt 502.

I. VESTIBÜL.

Proben ägyptischer und assyrischer Kunst.

No. 1. Aegyptischer Sarkophag aus Cedern- oder Sykomorosholz mit Hieroglyphen bedeckt.

No. 2. Abguss der Inschrift von Rosette, welche, aus der Ptolemäerzeit stammend, und in drei Sprachen oder Schriftgattungen (hieroglyphisch, demotisch-ägyptisch, griechisch) denselben Inhalt wiedergebend, den ersten Schlüssel zur Entzifferung der Hieroglyphenschrift darbot. (Geschenk des Prof. Dr. Gustav Seiffarth. Das Original aus Basalt ist im britischen Museum.)

Vergl. noch im Arbeitszimmer (Zimmer No. VII.) die kleine Stele mit Hieroglyphen.

No. 3. Kleiner liegender **Löwe** aus **Niniveh,** von Bronce, welcher wahrscheinlich als Gewicht gedient hat, im britischen Museum. (Vgl. Layard, Niniveh und Babylon, deutsch von Zenker S. 458 mit Note.)

II. ERSTES STATUENZIMMER.

Altgriechische Kunstwerke der frühesten Periode und deren späte (archaistisch-hieratische) Nachbildungen.

No. 4. a. b. Zwei der ältesten Metopen aus Selinunt.

(Kalkstein mit Farbspuren in untergeordneten Theilen, Hochrelief 3′ 8″ in's Geviert, stammend aus dem mittleren, um 600 v. Chr. gegründeten Tempel auf der Burg von Selinunt in Sicilien, jetzt aufbewahrt im Museum von Palermo; abgeb. und besprochen in des Herzogs von Serradifalco: Antichità della Sicilia Vol, 2. tavv. 25 u. 26. Vergl. ausserdem Thiersch' Epochen S. 404 ff., Müller's Handb. § 90. 2 und meine Geschichte der gr. Plastik I. S. 90 ff. Fig. 6.)

Der Gegenstand der Darstellung ist in a. die Enthauptung der Medusa durch Perseus unter dem Beistande der Athene, in b. die Forttragung der Kerkopen — neckischer Kobolde, welche die Wan-

derer belästigten — durch Herakles. Die Hauptbedeutung dieser ältesten bestimmt datirbaren und daher unschätzbaren griechischen Kunstwerke liegt bei aller Rohheit und Hässlichkeit ihrer Figuren und bei aller Mangelhaftigkeit und Fehlerhaftigkeit in deren Modellirung in der vollendeten Eigenthümlichkeit ihres Stiles, welcher sich namentlich durch sein augenscheinliches Streben nach lebendiger Naturwahrheit der Formen und Bewegungen, mag dies Streben auch nur sehr theilweise mit Erfolg gekrönt sein, von allen Leistungen der schematisch arbeitenden ägyptischen Kunst eben so bestimmt unterscheidet wie von den Hervorbringungen der in allen Fällen stilisirenden assyrischen Sculptur. Uebrigens geht diesen hochalterthümlichen Werken ihr eigenthümlicher künstlerischer Werth keineswegs ab, vielmehr tritt uns dieser, abgesehn von der fleissigen Sorgfalt, mit welcher die Formen modellirt sind, besonders in der eben so gewissenhaften wie ungezwungenen Erfüllung des architektonisch angewiesenen quadratischen Raumes sehr fühlbar entgegen. Die Gruppen erfüllen ihren Rahmen vollkommen, und doch brauchten sie ausserhalb desselben nicht oder kaum anders componirt zu sein, ein Lob, welches in gleichem Masse sich nicht auf alle architektonischen Sculpturen der fortgeschrittenen und vollendeten Kunst anwenden lässt.

No. 5. Apollon von Tenea.

(Parischer Marmor; gefunden am Orte des alten Städtchens Tenea, unweit Korinth, jetzt im Besitze des Hrn. Freiherrn Prokesch von Osten, abgeb. und besprochen in den Monumenti dell' Instituto vol. 4 tav. 43, Annali 19 p. 305, in meinen kunstarchäologischen Vorlesungen, Braunschweig 1853 S. 18 f. und in meiner Geschichte der gr. Plastik 1. S. 94 ff. Fig. 7.)

Ein Meisterwerk des hochalterthümlichen Stils der griechischen Kunst etwa aus der Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr., in dem bei durchaus vollendeter materieller Technik alle Eigenthümlichkeiten dieses ältesten Stils auf's schärfste ausgeprägt erscheinen. Ausgehend von einer umfassenden und genauen Beobachtung der Natur hat der Meister dieser Statue versucht, das in der Natur des menschlichen Körpers Erkannte im Marmor wiederzugeben, und es ist ihm dies nach Massgabe der Schwierigkeit der darzustellenden Formen besser oder minder gut gelungen. Durch dieses in ihr deutlich erkennbare Streben und Ringen nach Naturwahrheit unterscheidet sich diese Statue auf das bestimmteste von ägyptischen Arbeiten, mit denen man sie bei oberflächlicher Betrachtung ähnlich finden

könnte, von denen sie aber immer noch die Körperverhältnisse im Einzelnen, namentlich die tief hangenden Schultern und der bei aller Unschönheit unverkennbare griechische Nationaltypus des Gesichtes, mit dem die Köpfe der äginetischen Statuen verglichen werden müssen, unterscheidet. Die ruhige Haltung stammt aus alter Tempelsitte, durch das freilich ziemlich einfältige Lächeln aber hat der Künstler seiner Statue den Ausdruck der schmerz- und leidenschaftlosen, leicht lebenden Gottheit zu verleihen gestrebt. Der Name des Apollon, welchen wir dieser Statue gegeben haben, rechtfertigt sich, ausser durch andere Gründe, durch die Analogie nicht weniger verwandter Statuen, in denen dieser Gott durch Attribute oder durch äussere Umstände deutlicher bezeichnet ist.

Nr. 6. Tronk einer Statue der Pallas Athene.

(Griechischer Marmor, Fundort unbekannt, früher in der Sammlung Chigi in Rom, jetzt in der königlichen Antikensammlung in Dresden, in Hases Verzeichniss No. 154, im Hettner'schen Catalog No. 143; vielfach abgeb. und besprochen u. A. in Böttiger's Andeutungen zu 24 Vorll. über Archäol. S. 57, in Becker's Augusteum I. Taf. 9 und 10, von Schorn in Böttiger's Amalthea 2. T. 207, Meyer in d. Gesch. d. gr. Kunst Taf. 5a. S. 28, in Müller's Denkmälern d. a. Kunst I, 36, vgl. Welcker's Catal. des bonner Gypsmus. 2te Ausg. S. 46 ff., Gerhard in s. Abhandl. üb. d. Minervenidole Athens, Abhandll. d. berl. Akad. v. 1844, in meinen kunstarch. Vorll. S. 19 f. und in m. Gesch. d. gr. Plastik S. 151, Fig. 27. Von den in unserem Abguss vorhandenen Theilen sind die Füsse antik, wenngleich vielleicht nicht zur Statue gehörig, Kopf und Arme — nicht die im Augusteum abgebildeten — sind ausserdem in einem in Dresden aufbewahrten Gypsmodell von Rauch nach dem Vorbilde der Athene in der Aeginetengruppe ergänzt.)

Die Stellung der Statue wird bis auf die neueste Zeit als die einer lanzenschwingenden und den Schild erhebenden Vorkämpferin Athene (Promachos) aufgefasst, und als solche erscheint sie auch in der Rauch'schen Ergänzung, doch glaube ich aus der geringen Erhebung der rechten Schulter eher auf eine ruhigere Stellung, ungefähr diejenige der äginetischen Athene schliessen zu dürfen. Das Bild hat ein dreifaches Gewand; zunächst am Körper einen bis bis auf die Füsse herabfallenden Chiton (*X. ποδήρης*), der kleine grade Falten bildet und Wollenstoff nachahmt, darüber einen Peplos, der gesteiftes und geplättetes Linnenzeug vergegenwärtigen soll, und der, in regelmässig gelegten Falten von rechts und links nach der Mitte zusammengenommen, hier einen grade und glatt herabfallenden Streifen bildet, der mit Unrecht für eine Nachahmung ägyptischer Bekleidung gehalten worden ist und an mehren ähnlich

bekleideten alten Athenebildern, z. B. an der Statue in der Aeginetengruppe wiederkehrt. Bei unserer Statue ist er als gestickt dargestellt, und zwar mit kleinen Gruppen von je 2 Figuren, in denen Scenen der Gigantomachie zu erkennen sind. Ihrer 10 sind ganz, die elfte ist halb sichtbar und die zwölfte haben wir uns unter dem Ueberfall des Gewandes versteckt, nicht aber unten abgebrochen zu denken wie die Kante der Gewandfalten beweist. Ueber diesem Peplos trägt die Göttin noch ein bis an die Knie reichendes Obergewand, welches mit einigen Schlangen der kragenartig übergeworfenen und schlangenumbordeten Aegis gegürtet ist. Auch in der Form dieser Aegis gleicht unsere Statue der Athene in der Aeginetengruppe. Der durchaus freie Stil der kleinen Figuren in dem Streifen des Peplos bildet den handgreiflichen Beweis dafür, dass das Werk kein echt alterthümliches, sondern ein zu Cultuszwecken nachgeahmt alterthümliches (hieratisch-archaistisches) sei; aber auch die Behandlung des auf den Nacken herabfallenden Haares zeugt für eine späte Entstehung.

Nr. 7. Archaistische Statue der Artemis.

(Griechischer Marmor mit reichlichen Spuren von Bemalung, gefunden zwischen Torre del Greco und Torre dell'Annunziata, nicht in Herculaneum (wie Winckelmann, Gesch. d. Kunst 1. 2. 14.), noch in oder bei Pompeji (wie derselbe das. 3. 2. 11 angiebt), jetzt im Museo Borbonico in Neapel. Vgl. Mus. Borbon. Vol. 2. tav. 8, Müller's D. a. K. I. 38, meine kunstarch. Vorll. S. 21 f. und Geschichte der gr. Plastik 1. S. 152, Fig. 28. Mit den Farbspuren (nur zu grell) ist das Monument abgeb. in R. Rochettes Choix de peintures de Pompéi pl. 7. und danach in einem Aufsatze von Walz: Ueber d. Polychromie in der alten Sculptur, Tübing. 1853. Taf. 1.)

Die im Ganzen sehr zierlich und sorgfältig ausgearbeitete Statue zeigt die Göttin in lebhaftem Schritte dahineilend; die etwas vorgestreckte Linke hielt den Bogen (oder eine Fackel?), die rechte Hand hebt das Gewand, den Köcher hat die Göttin umgehängt; bekleidet ist dieselbe mit einem vorn in tiefgezogenen Falten herabfallenden Chiton mit langen geknöpften Aermeln, darüber mit einem Doppelgewande (*δίπλαξ*), welches in Zickzackfalten herabfällt. Das Haar ist dick perückenartig gebildet, fein gekräuselt, hinten in einem dicken, am Ende aufgebundenen Zopf, über den Schultern in ein paar leichten Locken herabfallend, zusammengehalten durch ein breites, mit Rosetten verziertes Haarband. Die Merkmale der nachgeahmt alten (archaistischen) Kunst sind nur geringfügig und beschränken sich auf eine gewisse Geschmeidigkeit und Weichheit

in den Formen des Nackten, die echt alterthümlichen Werken von im Ganzen übereinstimmender Formgebung abgeht, auf eine freiere Leichtigkeit in den seitlichen Haarlocken als die echt alten Werken zukommt und auf einzelne freiere Bewegungsmotive in der Gewandung, die mit der im Ganzen steifen Drapirung nicht recht im Einklang stehn. Von besonderem Interesse sind die in den oben angeführten Abbildungen wiedergegebenen Farbspuren: das Haar war vergoldet, die „blonde Artemis", „Zeus blondes Kind" zu vergegenwärtigen, das Haarband ist weiss, die Rosetten desselben waren roth oder vergoldet, das Unterkleid ist schmal roth umsäumt, das Obergewand breiter roth besetzt und dieser Besatz ist mit einem schmalen Goldstreifen eingefasst und mit weiss ausgespartem Blumenwerk verziert, roth sind auch das Köcherband und die Sandalenriemen. An den nackten Theilen hat sich hier so wenig wie an irgend einer der verschiedenen uns erhaltenen bemalten Marmorstatuen auch nur die leiseste Spur von Farbe vorgefunden.

No. 8. Dreiseitige Candelaber- oder Phanosbasis mit Relief.

(Pentelischer Marmor, 4′ 6″ hoch, 3′ 3″ breit, aus der Chigi'schen Sammlung in der kgl. Antikengallerie in Dresden, in Hettner's Catalog No. 201. Sehr vielfach und besonders in der neuesten Zeit wieder sehr lebhaft besprobesprochen. Abgeb. in Becker's Augusteum 1 Taf. 5. 6. 7, in Millin's Gallerie mythologique pl. 55, 56, 67; von der neuesten Litteratur vgl. ausser Hettner's Besprechung a. a. O., in der manche ältere citirt ist: Stark in der archäol. Zeitung von 1858 No. 111. und K. Böttticher das. No. 116, 117.)

Was zunächst den Gegenstand der drei Reliefe anlangt, soweit derselbe sich ohne weitgreifende Erörterungen bezeichnen lässt, so erkennen wir auf der ersten Seite den Raub des delphischen Dreifusses durch Herakles, dem Apollon das heilige Geräth wieder abzunehmen sucht, auf der zweiten ist die Weihung des bakchischen Phanos (einer Fackel aus Stäben, die in einer zum Auffangen des Abfalls bestimmten Schale steht) durch einen delphischen Priester (Hosier) und die Vorsteherin der delphischen Thyaden dargestellt. Die dritte Seite wird als Weihung des Dionysosgrabes oder seines Denkzeichens, des säulengetragenen Dreifusses erklärt.

In Hinsicht auf den Stil wird das Monument als archaistisch am auffallendsten durch das nicht allein freie, sondern etwas schwülstige Ornament gekennzeichnet, welches seinen Fuss umgiebt, aber auch die starken Unterschiede in der Auffassung und Formgebung der Figuren in den drei Hauptreliefen, die übertriebene Zierlichkeit

in einigen und die Grossartigkeit und Würde in anderen Bewegungen und Stellungen, die kleinliche Härte in der Behandlung einiger Gewandpartien neben dem freien Fluss und dem edlen Wurf in anderen, endlich eine grosse Menge untergeordneter Merkmale lassen uns nicht zweifeln, dass das Monument, zu heiligem Gebrauche bestimmt, in der Zeit der sinkenden Kunst nach einem alterthümlichen Vorbilde gearbeitet sei.

No. 9. Relieffragment mit Agamemnon, Talthybios und Epeios.

(Griechischer Marmor, stammt aus Samothrake und wird im Louvre aufbewahrt. Abgeb. und besprochen u. a. in Millingen's Ancient uned. Monum. Ser. 2. pl. 1 und in Müller's D. a. K. 1. No. 39; vgl. d. Litteratur in dessen Handb. § 96. No. 18 und m. Gesch. d. gr. Plastik 1, S. 137. Fig. 19.)

Das ganze Monument scheint das Fragment eines Lehnsessels zu sein, auf dem in Relief eine Rathsversammlung der Griechen vor Troia dargestellt war, von der uns die mit Namensbeischrift bezeichneten Figuren des Agamemnon, Talthybios und Epeios erhalten sind. Der Stil ist durchaus singulär und lässt kaum eine einzige Vergleichung aus dem Gebiete der griechischen Plastik zu, während er an manche gemalte Vasen erinnert. Er ist in hohem Grade alterthümlich, jedoch keineswegs von der Consequenz der Durchführung, dass wir nicht an einen conventionellen Archaismus zu denken und das Monument später zu datiren berechtigt wären, als es auf den ersten Blick scheinen mag. Höher als in die 60er Olympiaden 540—540 v. Chr. möchte ich das Monument nicht hinaufrücken, und mit dieser Entstehungszeit derselben dürften sich auch die Formen der Buchstaben vertragen, die man nur nicht nach Massgabe öffentlicher, namentlich attischer, Urkunden beurteilen darf.

No. 17. Choragisches Siegesweihgeschenk.

(Italischer Marmor, Fundort unbekannt, früher in Villa Albani, jetzt in Berlin, in Gerhard's Katalog (Berlin's antike Bildwerke), S. 91, No. 146 (die Angabe Ostias als Fundort ist irrig). Die Abbildungen und Besprechungen des Monumentes sind bei Gerhard notirt, im Zusammenhange mit manchen ganz oder theilweise erhaltenen Wiederholungen ist das Relief besprochen in Welcker's Alten Denkmälern 2. S. 37 ff.

Diese Reliefplatte ist, wie ihre Wiederholungen, wahrscheinlich das Weihgeschenk eines siegreichen Kitharsängers oder Kitharspielers an Apollon, den Schutzgott seiner Kunst, und stellt eben diesen, von seiner Schwester Artemis und seiner Mutter Leto begleitet,

selbst als Sieger in einem solchen musischen Wettstreite dar, indem ihm Nike den Sängerpreis „den Becher edlen Weins in lauterm Golde“ darreicht und spendet. Die Scene spielt in dem Vorhofe eines Tempels und vor dem auf einem Pfeiler stehenden Bilde des Apollon, dem auf der andern Seite der Platte ein auf einem Pfeiler stehender (in unserm Exemplare abgebrochener) Dreifuss, der errungene Siegespreis entspricht. Was den Stil anlangt, so giebt sich die Nachahmung, um mancherlei Einzelnes zu übergehen, besonders in der gezwungenen Zierlichkeit der Bewegungen und in den Gewändern der drei weiblichen Figuren zu erkennen, mit der die mit effectvoller Grossartigkeit behandelte Drapirung in dem Feierkleide des Apollon in keinerlei Uebereinstimmung steht.

(Vergl. noch im Arbeitszimmer (unten Zimmer No. VII.) die kleine archaistische Erzfigur des Baton aus dem Tübinger Cabinet.)

III. ZWEITES STATUENZIMMER.

Fortgeschrittene alterthümliche Kunst bis auf die Zeit des Phidias und deren Nachahmungen.

No. 11. Sieben Statuen aus den äginetischen Giebelgruppen.

(Parischer Marmor; 1811 von einer Gesellschaft deutscher, englischer und dänischer Gelehrten aufgefunden, von König Ludwig v. Bayern für 10,000 Zechinen erkauft, von Thorwaldsen restaurirt in der Glyptothek in München aufgestellt. Der Fund umfasst, die Fragmente abgerechnet, 17 Figuren, von denen 15 den beiden Giebeln des Tempels, 2 viel kleinere den Akroterien des Daches angehören. Alle Figuren und die bedeutenderen Fragmente sind im 3. Bande der Déscription de la Morée abgebildet und werden im Einzelnen am genauesten besprochen in Wagner's Bericht über die Aegineten 1817. Die sonstige Literatur über dies Monument ist in Müller's Handb. § 90, 3 verzeichnet, wo das Hirt gespendete Lob getilgt, und Welcker's Besprechung in seinen Alten Denkmälern Bd. 1. S. 30 ff. hinzugefügt werden muss. Vgl. noch meine kunstgeschichtl. Analekten in der Zeitschrift f. d. Alterthumswissenschaft von 1856, S. 404 ff. und Geschichte der gr. Plastik 1. S. 117 ff.)

Als Gegenstände der beiden Giebelgruppen sind die Kämpfe griechischer Helden gegen Troia erkannt, die ähnlich Pindar im 5. pythischen Siegesgesang verbindet, im Ostgiebel der Kampf des Telamon von Aegina mit Herakles gegen Laomedon, im Westgiebel derjenige über Achilleus Leiche, bei der der Aeginete Aias als Vorkämpfer erscheint. Aeginäisches Heldenthum also soll in die-

sen Gruppen gefeiert werden und zwar das unter dem Schutze der Pallas Athene stehende, deren Tempel die Giebelgruppen schmückten und die in der Mitte beider als Kampfgöttin und Schützerin der griechischen Helden erscheint. Ausser in diesem Punkte stimmen beide Giebelgruppen auch noch darin überein, dass in beiden der Kampf um die Leiche eines gefallenen Helden geführt wird, und ebenso ist die Composition in beiden Giebeln wesentlich dieselbe. Als wahrscheinliches Datum dieses hochbedeutenden Schatzes altgriechischer Sculpturen ist aus vielen Gründen die Mitte der 60er Olympiaden (etwa 520—510 v. Chr.) zu betrachten. Wir besitzen aus dem Ostgiebel nur eine Figur, den als Bogenschützen knieenden Herakles (links die letzte Figur), vom Westgiebel dagegen die Mittelgruppe. In dieser sehn wir in der Mitte den niedergesunkenen Achilleus, um den der Kampf entbrennt, und nach dessen Fusse sich der Knappe oder Kriegsgenoss des troischen Vorkämpfers, etwa des Aeneas unter dessen Schutze vorbeugt, um den Gefallenen auf die feindliche Seite hinüberzuziehn; in diesem Augenblick ist Athene den Ihrigen zu Hilfe gekommen, und indem sie ruhig und fest den Feinden den Schild entgegenhält — einer Anstrengung bedarf es bei der Göttin nicht — macht sie es dem sich Vorbeugenden augenscheinlich unmöglich, seinen Zweck zu erreichen. Ermuthigt durch die Anwesenheit der Göttin dringen nun die Griechen auf's neue an, und Aeneas gegenüber sehn wir den Telamoniden Aias den Speer zum Kampfe erheben. Ihm gesellt war als Bogenschütze Odysseus oder Teukros, dem auf troischer Seite der in orientalisches Bogenschützencostüm, einen Lederpanzer, der den ganzen Körper bedeckt, gekleidete Paris entspricht (bei uns die letzte Figur rechts). Auf diese Bogenschützen folgen in der Originalgruppe zwei knieende Lanzner, und die Ecken sind durch zwei Verwundete oder Sterbende ausgefüllt. Die Hauptcharakterismen des Stils sind bei vollendeter technischer Meisterhaftigkeit in der Marmorbearbeitung, die grösste Sorgfalt in der Darstellung der nackten Formen, grosse Naturwahrheit, aber ohne die mindeste ideale Erhöhung, Mannigfaltigkeit in den Stellungen und Bewegungen, die aber dennoch nicht ganz frei, sondern rhythmisch gebunden erscheinen. Die steife Stellung der Athene ist Absicht und soll die göttliche Ruhe inmitten der heftigen Bewegung der Menschen vergegenwärtigen, die unnatürliche Stellung ihrer Füsse aber hat ihren Grund einzig und allein in dem Umstande, dass in der Mitte des Giebels die Figuren in doppelter Tiefe stehn, so dass der Künstler bei dem

beschränkten Raume die Athene dem liegenden Achill Platz machen lassen musste. Ganz alterthümlich und ausdruckslos sind die Gesichter gebildet, was sich aber aus dem naturalistischen Ausgangspunkte dieser Kunst vollkommen erklärt. — Auch an diesen Figuren finden sich an den Waffen, in den Haaren, an Lippen und Augen reichliche Spuren von Farbe, an dem Nackten ist auch nicht die leiseste entdeckt worden.

No. 12. Die Reliefe von dem s. g. Harpyienmonumente von Xanthos in Lykien.

(Griechischer Marmor, 1838 von Sir Charles Fellows auf der Stätte der alten Hauptstadt Xanthos entdeckt und jetzt im britischen Museum aufbewahrt Für die Litteratur vgl. Müller's Handb. § 90*, dem von neueren Arbeiten hinzuzufügen ist: ein Aufsatz von Ernst Curtius in der archäol. Zeitung von 1855, No. 73, der die Bedeutung der Reliefe zum ersten Male klar macht, ferner meine kunstgeschichtl. Analekten in der Zeitschrift f. d. Alterthumswissenschaft von 1856, No. 37 und Geschichte d. gr. Plastik 1. S. 139 ff.)

Die Reliefe bilden den Fries eines 20′ hohen monolithen Grabdenkmals, in welches sie ca. 15′ vom Boden, die eigentliche Grabkammer, deren Oeffnung sich im Relief der Westseite findet, umgebend eingelassen sind. Den Gegenstand der Reliefe anlangend finden wir auf eben dieser Westseite neben der Grabesthür thronend die Todesgöttin, welche die Schale zum Empfange der Spende vorstreckt; ihr gegenüber thront die Göttin des Lebens mit Blüthe und Frucht in den Händen, der huldigend drei weibliche Gestalten nahen, die zwei Eier, eine Blüthe und eine Granatfrucht zum Opfer darbringen, die Symbole des geheimnissvollen Keimens, Blühens und der neue Keime enthaltenden Vollendung. Ueber der Grabesthür sehn wir eine säugende Kuh, das Symbol der lebengebenden und nährenden Kraftfülle. Auf den beiden schmaleren Seiten finden wir wiederholt zwei Gestalten geflügelter Frauen, welche Kinder im Arm halten, die man nach Analogie der homerischen Harpyien mit diesem Namen benannt hat, welcher für das ganze Monument den Anlass der Benennung hergegeben. Diese Harpyien sind aber von den raffenden und raubenden Harpyien der griech. Mythologie, den Symbolen der Stürme, sehr verschieden, freilich, wie jene, unerbittlich dahinreissende Dämonen, zugleich aber ernste, milde Wesen, welche die Kinder an die mütterliche Brust drücken und denen diese vertraulich die Arme entgegenstrecken, während Zurückgebliebene am Boden sitzend trauern. Schon hierin offenbart sich eine milde Auffassung des Todes, den diese Flügelgestalten gewiss ver-

gegenwärtigen, aber diese Auffassung tritt uns verstärkt entgegen in dem augenscheinlich als Ei gestalteten Körper der Harpyien, in dem sich die sinnige Symbolik des verschlossen ruhenden Lebenskeimes wiederholt. Auf allen drei Seiten finden wir sodann in der Mitte eine thronende, männliche Gottheit, der Opfergaben, eine Taube, ein Hahn und Waffen dargebracht werden; am wahrscheinlichsten ist in diesen drei sehr ähnlichen Gestalten eine Dreiheit oder Dreieinigkeit der höchsten Gottheit zu erkennen, die ihre Macht im Himmel, auf Erden und in der Unterwelt ausübt. — In Hinsicht auf den Stil muss gesagt werden, dass während die Form des ganzen Monumentes entschieden ungriechisch, während sie orientalisch, die Symbolik der Reliefe ganz eigenthümlich, weder griechisch noch orienlalisch ist, der Stil vollkommen griechisch, wenngleich eigenthümlich, provinciell gefärbt, erscheint. Er ist alterthümlich, aber schon von Anmuth leise umflossen und erscheint in einigen, dem eigentlich Hieratischen ferner stehenden Theilen wie in den Thierbildungen und namentlich in der Jünglingsgestalt rechts auf der Ostseite, schon frei und fliessend. Ob das Monument aus einheimischer lykischer Kunstschule stammt, die dann jedenfalls als unter dem Einfluss griechischer Kunstübung stehend aufzufassen ist, oder ob ein griechischer Bildner der Meister dieser schönen Reliefe ist, das ist nicht mit Sicherheit auszumachen. Als Entstehungszeit dürfen wir uns das Ende der 60er Olympiaden (etwa 512—500, v. Chr.) denken.

No. 13. a. b. c. Drei Reliefe von der Insel Melos.

(Terracotta, jetzt im brit. Museum, abgeb. und besprochen No. 3 a. u. b. u. a. in Millingen's Ancient uned. Monuments vol. 2, pl. 2 u. 3, in Müller's Denkmälern d. a. Kunst 1. No. 51 und 52; No. 3 c, in Welcker's Alten Denkmälern 2. Taf. 12. No. 20. nebst einem im Gegenstande übereinstimmenden Vasenbilde Vgl. noch meine Gesch. d. gr. Plastik 1. S. 135 f.)

Als Gegenstände von a und b finden wir Perseus vom Rosse herab die Medusa enthauptend, aus deren Hals Chrysaoros entspringt und Bellerophon ebenfalls vom Rosse herab die Chimära bekämpfend; beide Reliefe von durchaus übereinstimmendem Stil zeichnen sich durch grosse Schärfe und selbst Härte des Lineaments und sehr knappe Behandlung der Formen aus. Das dritte Relief c. dagegen, welches eine sagenhafte Liebeserklärung des Alkäos an Sappho darstellt (vgl. Aristot. Rhet. 1, 9, 20.), unterscheidet sich von den beiden andern durch breite und volle, selbst etwas schwere Formen und eine sorgfältige Detailbildung besonders in den Gewändern.

Das Alterthümliche tritt hier in seiner mildesten Gestalt auf und liegt eigentlich nur noch wie ein Hauch auf den Formen, welche sich durch eine gewisse Starrheit von denen der vollendeten Kunst unterscheiden. Die wahrscheinlichste Entstehungszeit fällt in die 70 er Olympiaden (etwa 490—480 v. Chr).

No. 14. Herakles und die Hinde, Relief.

(Griechischer Marmor, im britischen Museum, abgeb. und besprochen u. a. in den Marbles of the brit. Mus. 2. pl. 7, Specimens of ancient sculpture I. pl. 11, und in Müller's Denkmälern d. a. Kunst I. Taf. 14, No. 49, Handbuch § 96, No. 25.)

Das wahrscheinlich echt alterthümliche, aber schon im fortgeschrittenen Stil gearbeitete Relief dient besonders dazu, uns die Entwickelungsstufe der Plastik kurz vor oder um die Zeit der Perserkriege zu veranschaulichen, und uns eine Unterlage zum Verständniss derjenigen Ausdrücke zu gewähren, mit denen alte Schriftsteller die Werke der Künstler charakterisiren, welche um die Zeit von Phidias Geburt den Stil der Kunst bestimmten. Diese Werke werden als: zugeschnürt, knapp, also ohne die rechte freie oder schwungvolle Bewegung, durch und durch sehnig und trocken und übermässig hart im Umriss bezeichnet, und fast alle diese Ausdrücke können wir auf das gegenwärtige Relief anwenden, welches zugleich uns jenes, den Grundcharakter der älteren griechischen Kunst bezeichnende Streben nach charaktervoller Naturwahrheit in den Formen wiedererkennen lässt, nur auf einer mit der Formgebung der selinuntischen Metopen verglichen, weit fortgeschrittenen Stufe der Ausbildung. Merkwürdig ist dies Relief noch besonders durch den Umstand, dass es uns das Ideal des Herakles bereits in jener gewaltigen Mächtigkeit ausgebildet zeigt, in der wir dasselbe in den Arbeiten der späteren und vollendeten Kunst wiederfinden. Auf die mangelhafte Wiedergabe des kurzlockigen Haares ist noch besonders aufmerksam zu machen, denn diese bildet ein specielles Merkmal der ganzen älteren Kunstweise, von der sich selbst ein Myron noch nicht durchaus loszumachen wusste.

No. 15. Der Rossebändiger Kastor, Relief des Uebergangsstiles.

(Griechischer Marmor, gefunden in Hadrian's Villa zu Tibur (Tivoli), jetzt im britischen Museum, abgeb. und besprochen in den Specimens of ancient Sculpture I. pl. 14, Marbles of the brit. Mus. vol. 2, pl. 6, in Müller's Denk-

scheint; denn in Myron's Original, mit dem auch in diesem Punkte das Exemplar in dem Palaste Massimi am genauesten übereinkommt, war der Kopf nach der rechten Seite gewendet, folgte er auf natürliche Weise der Richtung des gewaltsam nach rechts gedrehten Oberkörpers, während wir ihn in unserer Copie, minder gut und minder naturwahr, gradeaus gerichtet und in kurzer Entfernung auf den Boden blickend finden. Im Uebrigen ist die Copie sehr lobenswerth und namentlich ist die elastische Anspannnung des rechten Beines, auf dem allein der ganze Körper balancirt, und dessen Zehen sich gleichsam in den Boden einbohren oder an denselben anklammern zu wollen scheinen, wohlgelungen. Um die Leichtigkeit und den Schwung der Bewegung recht zu empfinden, muss man übrigens den stützenden Baumstamm hinwegdenken, der, einzig und allein durch das Material der Copie, den leichtbrüchigen Marmor, bedingt, im Original nicht vorhanden war und offenbar einen störenden Eindruck hervorbringt. Die auf demselben befindliche Inschrift *ΜΥΡΩΝ ΕΠΟΙΗ (σεν)* ist nur als auf das Original bezüglich zu verstehen.

No. 17 u. 18. Eine Metope und Friesreliefproben vom s. g. Theseustempel in Athen.

(Parischer Marmor, das Original ist noch an Ort und Stelle an dem wohlerhaltenen Tempel nördlich von der Akropolis; Abgüsse im britischen Museum. Abgeb. in Stuart and Revett, Antiquities of Athens, vol. 3, chapter 1, und in Müller's Denkmälern d. a. Kunst, I, Taf. 21 u. 22, wo, wie bei Stuart, im 2. Streifen, Taf. 21, die Platten 4 u. 5 (*a* und *b*) vertauscht sind. Vergl. für sonstige Litteratur Müller's Handbuch, § 118, 2, und siehe meine Geschichte der griech. Plastik, 1, S. 232 ff. mit Fig. 39 und 40. Ueber die Benennung des Tempels vergl. die Schrift von L. Ross, das Theseion und der Tempel des Ares, Halle 1852, in welcher die erstere Benennung mit Recht bestritten, eine neue aber, Tempel des Ares, ohne genügenden Grund aufgestellt und behauptet wird.)

Die Friese schmücken die Vorder- und Hinterseite der Cella des Tempels und stellen an der Vorderseite einen bisher noch nicht genügend erklärten Kampf nackter Steinschwinger gegen griechisch bewaffnete Kämpfer im Beisein von 6 zuschauenden Gottheiten dar; der Fries der Hinterseite dagegen zeigt eine Kentauromachie, also einen der Lieblingsgegenstände der alten Kunst. Die in unserem Besitze befindlichen Platten gehören sämmtlich dem Friese der Hinterseite an.

Was Composition und Formgebung anlangt, stehen diese Friesreliefe, welche wir nach einem Merkmal an einzelnen Bautheilen

des Tempels in die Verwaltungszeit Kimon's, also in die erste Periode der Wirksamkeit des Phidias ansetzen können, vollkommen auf der Höhe der frei entwickelten Kunst und es haftet auf ihnen namentlich nicht der leiseste Hauch des Alterthümlichen mehr. Damit soll nicht behauptet werden, dass alle Figuren und Gruppen dieser Compositionen in gleichem Masse vortrefflich erfunden seien. es sind hier im Gegentheil Unterschiede recht wohl fühlbar, die jedoch in den Werken der höchsten Blüthezeit nicht minder hervortreten. Aber Alles ist lebensvoll und frisch empfunden, einige Gruppen zeigen sogar grosse Kühnheit der Erfindung und Sicherheit in der Ausführung schwieriger Aufgaben, und die Formgebung ist ebenso naturwahr wie kraftvoll und zart, ja sie erhebt sich namentlich in einzelnen Gewandpartien bis zur Eleganz und zum Effect. Nur in Hinsicht auf die Fülle psychologisch interessanter Motive muss man dem Friese von Phigalia (No. 40) den Vorzug zuerkennen, der dagegen in der Derbheit seiner Formgebung hinter dieser feinen attischen Arbeit nicht wenig zurücksteht.

Gleiches Lob gebührt, was die Arbeit anbelangt den Metopen des äusseren Säulenfrieses, welche Thaten des Herakles und des Theseus darstellen, und von denen wir leider bisher nur eine der weniger bedeutenden besitzen. Sie wird als Darstellung des Kampfes des Theseus gegen Skiron erklärt.

IV. HAUPTSAAL.

Die höchste Blüthezeit der Kunst von Phidias bis auf Alexander den Grossen.

Erste Abtheilung.

Phidias und Polyklet.

(Die Seite des Saales nach der Strasse und dessen Mitte.)

1. Monumente zur Vergegenwärtigung einiger Hauptwerke dieser Meister und ihrer Schule.

No. 19. Zeusmaske von Otricoli.

(Gefunden zu Otricoli im Kirchenstaat, jetzt aufbewahrt im Vatican, italischer Marmor. Abgeb. u. besprochen u. a. im Mus. Pio-Clem., IV, 1; Musée Français, statues III, 1; Zoëga in Welcker's Zeitschrift für a. Kunst, S. 451 f.;

Gerhard in der Beschreibung Rom's II, 2, S. 225; Müller's Denkmäler d. a. Kunst 2, No. 1; vergl. meine Geschichte der griech. Plastik, I, S. 208 f. mit Fig. 37).

Alle auf uns gekommenen Darstellungen des höchsten Gottes der Griechen, mit den wenigen Ausnahmen derjenigen, denen eine besondere Auffassungsweise zum Grunde liegt, stimmen, sie mögen besser oder schlechter ausgeführt sein in gewissen bedeutungsvollen Grundzügen der Physiognomie mit einander überein, und eben dieses Typische in der Zeusbildung berechtigt uns, dieselbe auf das durch Phidias in seiner Kolossalstatue in Olympia vollendete kanonische Ideal des Zeus zurückzuführen oder dieses als das nie wieder verlassene Vorbild aller späteren Zeusdarstellungen zu betrachten. Unter allen Bildern des Götterkönigs aber, welche wir besitzen, nimmt die Büste von Otricoli, obgleich auch sie kein Werk ersten Ranges ist, einen besonderen Ehrenplatz, vielleicht die erste Stelle ein, und sie ist neben der ludovisischen Büste der Here zugleich in vorzüglichem Masse geeignet, uns das Wesen des Idealbildes verstehen zu lehren. Es ist bekannt, dass Phidias durch die berühmten Verse im 2. Buche der Ilias:

Also sprach und winkte mit schwärzlichen Brauen Kronion.
Und die ambrosischen Locken des Königs walleten vorwärts
Von dem unsterblichen Haupt, es erbebten die Höhn des Olympos

zu der Darstellung seines Zeus begeistert worden sein soll, jenen Versen, welche die Majestät des Gottes in unnachahmlicher Weise vergegenwärtigen; Strabon aber bemerkt, dass Phidias bei der Gestaltung seines Idealbildes von den hier besonders hervorgehobenen Theilen des Gesichts, den Brauen und Haaren ausgegangen sei. Diese Bemerkung beseht ohne Zweifel zu Rechte und wird durchaus verständlich, wenn man bedenkt, dass durch die Bildung der Brauen und des Haares die Gestalt der ganzen Stirn bedingt ist, sie wird um so verständlicher, wenn man, die Maske von Otricoli studirend, wahrnimmt, dass ihr gesammter physiognomischer Charakter von der eigenthümlichen mit der Bildung der Brauen und des Haares untrennbar zusammenhangenden Bildung der Stirn beherrscht wird. Die Eigenthümlichkeiten der Zeusstirn aber bestehn einerseits in ihrem mächtigen und klaren Aufstreben, welches den reichen Lockenkranz bäumend emporzuwerfen scheint und den Eindruck der höchsten Weisheit hervorbringt, andererseits in dem energischen Vortreten derselben über den Augen, durch welches diese in tiefen Schatten gelegt werden, und welches dem Antlitz den Ausdruck der höchsten Kraft und Energie verleiht. Das ist die Stirn des

allmächtigen und allweisen Lenkers aller Geschicke und sie ist nur bei ihm möglich. Erhaben wie diese Bildung an sich schon ist, zeigt sie sich zugleich des wechselndsten Ausdrucks fähig, und während sie jetzt in olympischer Ruhe und Heiterkeit strahlt, können wir sie uns ohne Mühe durch das Zusammenziehn der Brauen finster gefurcht denken, so dass sie das ganze Angesicht furchtbar drohend wie die dunkele Wetterwolke machen würde. Die Stirn also mit ihrer nächsten Umgebung bildet gleichsam den Kern der Zeusphysiognomie, hatte der Meister diesen Typus gefunden, so war es seine fernere Aufgabe, die übrigen Theile des Gesichts mit der Stirn in Uebereinstimmung zu bringen. Und wie sehr ihm auch dies gelungen ist, zeigt uns unsere Büste. In der Nase wiederholt sich die Kraft der Unterstirn, und während der leise lächelnde Mund und die blühenden Wangen, an denen wir die Unsterblichkeit des nie alternden Gottes erkennen, von Milde und väterlichem Erbarmen mit aller Kreatur zeugen, schliesst die Lockenfülle des Bartes, der mit dem Haar in einen reichen Kranz zusammenfliesst, das Antlitz in ein Ganzes zusammen und lenkt unsere Blicke von dem sanft geöffneten Munde immer wieder zu dem ernsten Obertheile des Gesichtes mit seinen wallenden Locken, seinem, alle Nähe und alle Fernen durchdringenden, unfassbaren Blicke und seiner majestätischen Stirn zurück. Der sinnige Beschauer dieses Kopfes braucht Nichts vom Zeus zu wissen, dass dieses Angesicht einem Herrscher, dass es einem Vater der Götter und Menschen angehört, das sieht und empfindet er unmittelbar. Und eben darin liegt das Wesen des Idealbildes, dass uns dasselbe durch concrete, vollkommen charakteristische und doch zugleich vollkommen schöne Körperformen die Idee eines Uebersinnlichen vergegenwärtigt.

No. 20. Attisches Relief mit einer Nachbildung von Phidias' Athene Parthenos.

(Griech. Marmor, im berliner Museum, abgeb. und besprochen von Böttticher in der archäologischen Zeitung 1857, No. 105, Taf. 105, vgl. Welcker das. No. 106, 107. Wegen anderer Nachbildungen der Parthenos vgl. meine kunstgeschichtlichen Analekten No. 8 in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft von 1857.)

Spät, von geringem technischem Werthe und nur schlecht erhalten bildet gleichwohl dies attische Votivrelief neben einem zweiten, welches in O. Müller's Archäolog. Mittheilungen aus Griechenland, herausgegeben von A. Schöll Taf. 3 Fig: 5 (vergl. Text S. 61)

abgebildet ist, die sicherste und gleichsam authentische Unterlage zur Reconstruction der Parthenos in dem Wesentlichen ihrer Composition. Uebereinstimmend zeigen beide Reliefe die Göttin ruhig stehend, mit dem einfachen Chiton ohne Himation bekleidet, den Schild an der linken Seite am Boden stehend und nebst der Lanze von der linken Hand der Göttin gehalten, während sie auf der Rechten die Nike trägt. Diese Nike erscheint hier, wo es sich um die Kränzung eines panathenäischen Siegers im Parthenon zu handeln scheint, zu diesem vorübergeneigt, eine Stellung, welche wir nicht auf das Vorbild übertragen dürfen, wie das zweite Relief (bei Müller) beweist, sondern welche mit der hier dargestellten Handlung zusammenhangt und aus ihr dadurch motivirt erscheint, dass man sich die Götterbilder von dem Geiste der Gottheit erfüllt und gleichsam belebt dachte.

Böticher hält die Säule unter der rechten Hand der Göttin, in der man ohne Zweifel Nichts als eine Andeutung der Tempelarchitektur erkennen darf, für eine reale Stütze eben dieser nikebeschwerten Hand, und sucht nachzuweisen, dass eine solche materielle Stütze durch die Goldelfenbeinplastik gefordert war. Ich glaube mich nicht scharf genug hiergegen aussprechen zu können; Böticher ist freilich Techniker und das bin ich nicht, ich will mich also nicht etwa auf eine Discussion der Frage einlassen, in wiefern und durch welche Mittel der vorgestreckten Hand in Phidias' Statue Tragfähigkeit genug gegeben worden sein mag, um ununterstützt die Nike zu tragen, aber ich erkläre aus vollster Ueberzeugung, dass, wenn die Goldelfenbeinplastik eine äusserlich sichtbare Stütze für eine vorgestreckte Hand erfordert hätte, Phidias eine vorgestreckte Hand nicht gebildet haben würde, ich erkläre, dass wenn Phidias ein Ding gemacht hätte, wie Böticher es ihm unterschiebt, er nicht der grosse Künstler gewesen wäre, als den wir ihn kennen. Denn kein wahrer Meister unternimmt in bestimmtem Material Compositionen, die in diesem Material ohne Krücken und Stützen unmöglich sind. Ich erkläre endlich, dass man trotz aller tiefen Gelehrsamkeit sich den Begriff und das Wesen eines antiken Götterbildes sehr wenig klar gemacht haben muss, wenn man eine Säule zur Unterstützung von dessen Hand für erträglich und möglich hält.

Als Repräsentanten des von Phidias vollendeten Ideals der Athene besitzt unser Museum nur:

No. 21. Ein Köpfchen der Athene Agoräa.

(Von einer Statue im Louvre, abgeb. in Bouillon, Musée du Louvre 3,

suppl. fig. 1, bei Clarac, Mus. d. sculpt. 320, No. 871 und in Müller's Denkmälern d. a. Kunst 2, No. 217.)

Die Statue stellt die Göttin in rednerischer Geberde dar, und der milde und weiche Gesichtsausdruck legt den Gedanken nahe, dass sie als Fürbitterin an Zeus' Throne aufgefasst sei, als welche sie z. B. bei Herod. 7, 141 bei dem Herannahen der Perser gegen Griechenland für die Erhaltung ihrer Stadt Athen flehend erscheint. Der milde Ausdruck des anmuthigen Köpfchens ist eine Besonderheit, welche aus dieser Auffassung fliesst, und der gewöhnlich der Athene fremd ist; die kanonischen Züge des Ideals aber lassen sich gleichwohl auch an diesem Beispiel studiren.

No. 22. Kolossalbüste der Here.

(In der Villa Ludovisi in Rom; vielfach abgebildet und besprochen als eine der berühmtesten Antiken, vgl. von der Litteratur besonders: Winckelmann's Geschichte der Kunst, Buch 5, Cap. 2, § 7, Note; Göthes Werke 27, S. 244. 29, 234; Meyer, Griech. Kunstgeschichte 1, S. 294, Wilhelm von Humboldt's Werke 1. S. 220, Welcker's Katalog des bonner akad. Gypsmus. 2te Aufl. S. 86 f., meine kunstarchäol. Vorlesungen S. 73 f., meine kunstgesch. Analekten No. 2 in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft von 1856 und Geschichte der griechischen Plastik 1, S. 306 f.)

Wir wissen, dass Polyklet, und zwar mit seinem kolossalen argivischen Tempelbilde der Here aus Gold und Elfenbein das kanonische Ideal dieser Göttin ebenso vollendete wie Phidias dasjenige des Zeus, wir wissen ferner, dass Polyklet die Here gemäss der argivischen Cultusauffassung zugleich als die Himmelskönigin, als die ehrwürdige und strenge Gemahlin des Zeus und als die ernste Wächterin der Heiligkeit der Ehe darstellte. Auf Grund der ersteren Thatsache sind wir berechtigt, die Grundzüge des Hereideals, welche uns mit einzelnen Ausnahmen aus allen erhaltenen Darstellungen der Göttin mehr oder weniger bestimmt entgegentreten, aus dem Werke des argivischen Meisters abzuleiten und sie auf dasselbe zurückzuführen; und da nun die Kolossalbüste der Villa Ludovisi das vollendetste Bild der Göttin innerhalb der unter sich übereinstimmenden Reihe der Herebilder ist, so sind wir berechtigt, in ihr die vorzüglichste Nachbildung des von Polyklet fixirten Ideals zu erkennen. Diese Berechtigung wird ausserdem dadurch bestärkt, dass unsere Büste in einem Grade wie keine zweite den Charakter zeigt, den wir nach dem oben Angeführten als denjenigen der polykletischen Here betrachten dürfen, ich meine die Mischung der

Hoheit der Himmelskönigin mit der erhabenen Schönheit der Zeusgemahlin und der ernsten Strenge der argivischen Ehegöttin.

Ueberhaupt aber dürfen wir diese Büste als das vollendetste Idealbild der erhabenen Gattung betrachten, das aus dem Alterthum auf uns gekommen ist. Zugleich aber ist sie von einer solchen Grossheit, dass Göthe nicht allein Recht hat, wenn er sagt, keiner unserer Zeitgenossen, der zum ersten Male vor dies Bild hintritt, soll glauben, dessen Anblick gewachsen zu sein, sondern dass er eigentlich hiermit noch zu wenig sagt, indem die ludovisische Herebüste für die meisten Menschen auch bei wiederholter Betrachtung unfassbar bleibt, und erst ein langes Studium und das wirkliche Vertrautsein mit diesem Wunderwerke zu dessen Verständniss und Genuss führt. Eben deshalb aber bildet die Here Ludovisi auch den besten Prüfstein unserer Fähigkeit, erhaben ideale Schönheit aufzufassen, eine Fähigkeit, die nur durch Uebung erlangt werden kann, so dass die folgende Charakteristik der Büste, welche ich in meiner Geschichte der griech. Plastik a. a. O. versucht habe, nur auf das aufmerksam machen soll, worauf man bei deren Studium zu achten hat.

Die mehr breit als hoch, besonders nach der Mitte und nach unten mächtig vorgewölbte aber wenig modellirte Stirn spiegelt mehr einen starren Willen und einen kräftigen Charakter, als tiefes Denken, wie die Stirn des Zeus; die in grossem und regelmässigem Bogen geschwungenen Brauen, auf denen der Stolz der Götterkönigin thront, begrenzen die Stirn mit festem Abschluss, und indem sie das tiefliegende Auge mächtig überschatten, zeigen sie den oberen Theil des Gesichtes in himmlischer Klarheit, während sie dem Blicke des weitgeöffneten Auges eine Itensität verleihen, die uns an subjectivere Bewegungen im Gemüthe des königlichen Weibes gemahnt. Mit breitem Rücken zwischen den Brauen anhebend steigt die Nase gradlinig, fast starr in den untern Theil des Antlitzes herab, wo der wenig geöffnete Mund diesen Zug von Strenge und Herbheit aufnimmt, und uns viel eher ein gebietendes Wort als ein sanftes Lächeln erwarten lässt, während das ganz besonders kräftig und voll vorspringende Kinn den Eindruck der höchsten Energie hervorbringt, und der gewaltige, von einer fast graden Profillinie eingeschlossene Hals uns die unbeugsame Willensstärke der Göttin noch einmal zum Bewusstsein bringt. Aber trotz aller dieser Grossheit und Erhabenheit ist Here doch das göttliche Weib in der reifsten Vollendung; über die blühenden Wangen sind die Jahrtau-

sende dahingegangen, ohne ihre Spuren zu hinterlassen, und die weiche Rundung der vorderen Fläche des Halses lässt uns die Fülle des blühenden Busens ahnen, an welchem Zeus mit Entzücken ruht. Mehr noch als durch die Weichheit der fleischigen Theile des Gesichtes hat der Künstler es verstanden, durch die Behandlung des Haares den strengen Eindruck seines Idealbildes zu sänftigen. Ja, der Contrast dieses üppigen, sanftgewellten, von tiefen Schatten durchfurchten und gleichsam gelockerten Haares gegen die ehern glatte Stirn und den unbeugsamen Hals der Göttin ist unvergleichlich ersonnen, und wenn von Anmuth bei dieser Büste die Rede gewesen ist, so beruht das wesentlich auf diesem Contraste. Wohl ist dieses reiche Haar einfach zurückgestrichen, fern von der kunstvollen Zierlichkeit, mit welcher Aphrodite das ihrige schmückt, aber es ist doch sorgfältig geordnet, und der Perlenkranz, den die Göttin unter der anthemiengeschmückten Stirnkrone durch die Locken geschlungen hat, zeigt uns, dass Here Weib genug ist, um ihrem himmlischen Gatten schön erscheinen zu wollen.

No. 23. Die matteische Amazone.

(Harter griechischer Marmor, früher in Villa Mattei, jetzt im Vatican, s. Mus. Pio-Clement. 2, 38, und vgl. von der übrigen beträchtlichen Litteratur besonders: Platner und Bunsen, Beschreibung der Stadt Rom II, 2, S. 168, St. Victor: Musée des antiques 2, 10, Musée Français 3, 14, Piranesi Statue 37, Meyer zu Winckelmann's Kunstgeschichte 4, S. 353 ff. und in seiner Kunstgeschichte 1, 289, Müller's Handbuch § 121, 2, Welcker's Katalog des bonner Gypsmus. No. 79 und Otto Jahn's Aufsatz über die ephesischen Amazonenstatuen in den Berichten der königl. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften 1850, S. 32 ff.)

Nach der Künstleranekdote bei Plinius wetteiferten Phidias, Polyklet, Kresilas und Phradmon miteinander in der Darstellung von Amazonen, und die von ihnen geschaffenen Statuen, von denen diejenige des Polyklet den ersten, diejenige des Phidias den zweiten Preis erhielt, wurden in Ephesos bei dem Tempel der Artemis aufgestellt. Ueber diese ephesischen Amazonenstatuen handelt Jahn in der vorstehend genannten Abhandlung, als deren Resultat feststeht, dass wir nur die Amazone des Kresilas, welche verwundet dargestellt war, und zwar diese in mehren Wiederholungen, bestimmt nachzuweisen vermögen, während wir im Uebrigen mehre der erhaltenen Amazonenstatuen wohl im Allgemeinen als Nachbildungen der in dem genannten Künstlerwettstreit gemachten ansehn dürfen, ohne gleichwohl im Stande zu sein, dieselben einzeln auf die Werke

der genannten Meister zurückzuführen. Das gilt auch von unserer vatikanischen Statue, bei weitem der vorzüglichsten unter den erhaltenen, die man bald dem Phidias, bald dem Polyklet hat zuschreiben wollen, ohne jedoch für die eine oder für die andere Annahme genügende Gründe aufstellen zu können. Nicht einmal ihre Handlung und die Situation, in der sie sich befindet, ist klar, der rechte Arm, auf den das Meiste ankommen würde, ist ergänzt und zwar wahrscheinlich falsch ergänzt, indem er möglicherweise auf eine Lanze hoch aufgestützt war, und wenn vermuthet worden ist, unsere Amazone lege als besiegt die Waffen ab, so ist diese Annahme ansprechend genug, ohne gleichwohl scharf begründet werden zu können und alle Zweifel zu heben. Wie dem übrigens auch sei, jedenfalls dürfen wir unsere Amazone als eine vortreffliche Vertreterin des Ideals dieser fabelhaften Mannweiber betrachten und werden wir anzuerkennen haben, dass die Bildung dieses männlich starken, von aller weiblichen Weichheit entfernten und doch so jugendlich blühenden weiblichen Körpers in hohem Grade gelungen ist, während zugleich eine unverkennbare Erschlaffung, eine Lässigkeit in der Haltung zu der Kraft der Formen einen reizenden Contrast bildet und uns entweder den schon berührten Gedanken an ein Ueberwundensein der Amazone oder zum mindesten das Bewusstsein von einem Nachlassen dieser unnatürlichen Steigerung der Weiblichkeit in's Männliche nahe legt. — Der Aehnlichkeit des Gegenstandes wegen fügen wir gleich hinzu:

No. 24. Amazone mit Schild und Streitaxt.

(Pentelischer Marmor, 2′ 10″ hoch, gefunden 1813 auf Salamis, aus dem Bezitze des Freiherrn v. Stackelberg jetzt in demjenigen der Dresdner königl. Antikensammlung, in Hettner's Katalog No. 178, abgebildet in Clarac's Musée des sculptures pl. 800 a, und in O. Jahns Abhandlung über die ephesischen Amazonenstatuen in den Berichten der kgl. sächs. Gesellschaft d. Wissenschaften 1850, S, 32 ff. mit Taf. 2.)

Da der Kopf, der Arm mit dem Schilde, die Hand mit der Streitaxt und die Beine vom Knie abwärts Ergänzungen (Thorwaldsen's) sind, so lässt sich über Handlung und Situation dieser Amazone nicht sicher urteilen, und es ist hauptsächlich auf die Eigenthümlichkeit des Kostüms hinzuweisen, welches ausser dem gewöhnlichen hochgeschürzten Amazonenchiton noch aus einem darüber gezogenen Thierfell und einem bei Amazonen sehr ungewöhnlichen, langen Mantel besteht. (Vergl. noch eine Amazonenstatuette nach Bronce im Zimmer No. VII.)

No. 25. Ruhig stehender Diskobol, vielleicht nach Naukydes.

(Im Vatican, abgeb. im Mus. Pio-Clementino 3, 26, vgl. ausserdem: Beschreibung Roms II, 2, S. 249, No. 9, Musée des antiques 2, 17, Welcker's Katalog des bonner Gypsmuseums, 2te Aufl. No. 38, Müller's Handb. § 423, 3, Otto Jahn in den Berichten der königl. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften 1850, S. 51, und meine Geschichte der griech. Plastik 1, S. 319 f.)

Was zunächst die Zurückführung dieser Statue auf Naukydes anlangt, so ist diese bisher ohne recht triftigen Grund ziemlich allgemein angenommen worden; höchstens hat man den Umstand geltend gemacht, dass, während Plinius neben dem Diskobol des Myron noch denjenigen des Naukydes hervorhebt, die hier in Rede stehende Statue unbedingt die zweite Stelle neben den Nachbildungen der myronischen unter den uns erhaltenen Werken verwandten Gegenstandes einnimmt. Ich habe geglaubt, diesem Argument noch dasjenige hinzufügen zu können, dass während wir Naukydes als den hervorragendsten Schüler Polyklet's kennen, der vor uns stehende Diskobol in Geist und Auffassung polykletischen Charakter zeigt und sich am besten mit den polykletischen Athletenstatuen vergleichen lässt, welche bei geringer Bewegtheit hauptsächlich die ganze kraftvolle Schönheit des männlichen Körpers zur Anschauung zu bringen und in das hellste Licht zu setzen bestimmt waren. Dies thut nun die Statue des ruhig stehenden Diskobolen wirklich in hohem Grade. Um dieselbe jedoch ganz zu würdigen und zu geniessen, muss man sich über die Situation klar sein, in welcher der Diskoswerfer dargestellt ist. Man hat hier von einem fingernden Berechnen der Entfernung geredet, in welche die Wurfscheibe fortgeschleudert werden soll, oder man hat angenommen, der Athlet durchmesse mit dem Auge die Wurfebene. Letzteres ist augenscheinlich falsch, denn er blickt in kurzer Entfernung auf den Boden, aber auch die erstere Erklärung reicht nicht aus. Ich glaube vielmehr, dass die Situation den Augenblick des Zusammenfassens der Kraft und das Abwarten des günstigsten Momentes für den Abwurf darstellt, jenes Zusammenfassen der Kraft, welches jeder raschen körperlichen Anstrengung, auch dem Abwurfe der Kegelkugel vorangeht. Und diese Situation scheint mir meisterhaft ausgedrückt zu sein. Der Jüngling wiegt sich auf dem zurückstehenden linken Beine, den vorgestellten rechten Fuss aber, der beim Abwurfe die Last des Körpers allein tragen muss (vgl. den myronischen Diskobol), hat er fest auf den Boden gestemmt, der Kopf ist leicht ge-

senkt, das Auge ohne eigentlich zu blicken auf den Boden geheftet; noch hält die linke Hand das Geschoss, um den rechten Arm nicht zu ermüden, der aber elastisch schwebend bereit gehalten wird, und dessen Finger lose spielen, um den rechten festen Griff der Scheibe vorzubereiten; ein Augenblick weiter und die Scheibe geht mit rascher Bewegung in die Rechte über, und die eigentliche Handlung entwickelt sich so, wie wir sie aus Myron's Statue kennen.

2. Architektonische Sculpturen aus der Schule und der Zeit des Phidias.

Während wir uns die Hauptwerke des Phidias und seiner Schule und des Polyklet nur mit Hilfe später, mehr oder weniger freier Nachbildungen einigermassen zu vergegenwärtigen vermögen, besitzen wir in den architektonischen Sculpturen Originale, wenngleich nicht nachweisbar von der eigenen Hand dieser Meister, so doch unzweifelhaft aus ihrer Schule oder Werkstatt; Werke, die wir zum grossen Theil ohne zu viel Kühnheit als von den Meistern selbst oder von ihren hervorragenden Schülern erdacht, componirt und modellirt, zum Theil auch wohl ausgeführt denken dürfen, und welche daher in ungleich vollkommnerer Weise als die späten Nachbildungen der Hauptarbeiten im Stande sind, uns mit dem eigenen Kunstgeist dieser grossen Periode der Blüthe und vor Allem mit ihrem Stil im engeren Sinne, ihrer Auffassung und Wiedergabe der Formen, endlich mit ihrer materiellen Technik bekannt zu machen. Obgleich die jetzt zu besprechenden Sculpturen also nicht zu den von den Alten gepriesenen und angestaunten Schöpfungen der grossen Meister gehören, obgleich sie vielmehr litterarisch meistens gar nicht oder nur sehr obenhin erwähnt werden, was daher stammt, dass sie, wenn auch im höchsten Sinne, ornamentale Sculpturen waren, so sind sie für uns recht eigentliche Heiligthümer der Kunst und schliessen das Herrlichste und Vollkommenste in sich, was uns von den Hervorbringungen der antiken Plastik erhalten ist.

Um diese Werke ganz würdigen zu können muss man die Theile der heiligen Gebäude kennen, die sie zu schmücken bestimmt waren und die Gesetze, unter denen die architektonische Ornamentsculptur steht. Ich kann diese Gesetze hier nicht in der Kürze darlegen, muss mich vielmehr darauf beschränken, die Leser auf dasjenige Capitel meiner Geschichte der griech. Plastik, das vierte des dritten Buchs (Band 1. S. 221 ff.) zu verweisen, in welchem ich dieselben im ganzen Zusammenhange zu entwickeln versucht

habe. Da wir jedoch nur einzelne Proben von jeder der hier in Rede stehenden grösseren Compositionen besitzen, so will ich deren Gesammtheit, so weit dies in gedrängter Kürze geschehn kann, andeuten, um den Leser in den Stand zu setzen, die vor ihm stehenden Proben aus dem Zusammenhange der grösseren Ganzen, denen sie angehören, zu würdigen.

a. Die Sculpturen vom Parthenon.

Der Parthenon, vollendet und eingeweiht im Jahre 437 v. Chr., war in seinen beiden Giebeln im Osten und Westen mit Gruppen kolossaler Statuen, in seinem äusseren Säulenfries mit 92 Metopentafeln in Hochrelief und um die Stirn seiner Cellamauer mit einem 502 Fuss langen Fries in Flachrelief geschmückt. Alle diese Sculpturen haben durch mancherlei Schicksale des Tempels mehr oder weniger, namentlich aber bei einer Beschiessung Athens durch den venetianischen Dogen Morosini im Jahre 1687 gelitten, und wir würden kaum im Stande sein, aus den bis auf uns gekommenen Resten, welche sich fast allesammt im britischen Museum befinden, über den Zusammenhang des Ganzen zu urteilen, wenn wir nicht die Zeichnungen besässen, die, 15 Jahre vor der eben erwähnten grössten Zerstörung des Parthenon, im Jahre 1672, ein französischer Maler, Jacques Carrey von beiden Giebelgruppen, vielen Metopen und von bedeutenden Theilen des Cellafrieses anfertigte. Diese Zeichnungen sind in Paris auf der kaiserl. Bibliothek und von ihnen sind diejenigen, welche die Giebelgruppen darstellen, oftmals, am genauesten (als Facsimile) in des Grafen A. de Laborde leider nicht vollendetem Werke: Le Parthénon publicirt, vergl. auch Müller's Denkmäler d. a. Kunst 1. Taf. 26 u. 27 und meine Geschichte der griech. Plastik Bd. 1. Fig. 41. Die Carrey'schen Zeichnungen des Cellafrieses sind leider noch immer unedirt.

(Die in London befindlichen Parthenonsculpturen sind im 6., 7. und 8. Bande der Ancient Marbles of the british Museum publicirt; mehre neuerdings gefundene Statuen und Bruchstücke in dem genannten Werke von Laborde. Die wichtigste Litteratur über die Parthenonsculpturen ist in Müller's Handb. § 118 notirt; über die Giebelgruppen ist die Hauptarbeit der Aufsatz in Welcker's Alten Denkmälern Bd. 1. S. 67 ff., vgl. meine Geschichte der gr. Plastik 1. S. 241 ff.; über die Metopen handelt am ausführlichsten und unter Mittheilung der Carrey'schen Zeichnungen Bröndstedt in seinen „Reisen und Untersuchungen in Griechenland" im 2ten Bande, vgl. meine Geschichte der griech. Plastik 1. S. 256 ff., und über den Bestand der Reste der Parthenonmetopen besonders die Note das. S. 257 f.; der Cellafries, über den die ältere Litteratur sich bei Müller a. a. O. notirt findet, ist in neuester Zeit der Gegenstand einer

lebhaften Discussion zwischen Petersen in Hamburg und mir gewesen, welche sich an folgenden Orten findet: Petersen, Ueber die Feste der Pallas Athene in Athen und den Fries des Parthenon, Hamburg 1855; ich in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft, 1857, No. 1 f.; Petersen das. 1857, No. 25 ff. u. No. 49 ff., und ich im Neuen Rhein. Museum 14, S. 161 ff. Ausserdem stellte Bötticher eine neue, von mir a. a. O. bestrittene Erklärung auf in Erbkam's Zeitschrift für das Bauwesen, 1852 u. 1853.)

Von den

Giebelgruppen,

deren jede etwa 21—24 Statuen umfasste, stellte die vordere oder östliche über dem Eingange des Tempels die Geburt der Athene oder, richtiger gesprochen, den Augenblick nach der Geburt dar, als Athens Schutzgöttin, plötzlich erwachsen und in ihrer ganzen Herrlichkeit als Zeus eigenstes und liebstes Kind unter den staunenden Göttern des Olymp dastand, von dem aus eilende Botinen, hier Iris, dort Nike hinabgesandt werden zur Erde und zunächst nach Attika, um den Vertretern des attischen Landes und Volkes, hier den attischen Horen und dem Landesheros Theseus, dort den drei Töchtern des erdgeborenen Kekrops die Freudenkunde zu bringen, während zugleich in den Winkeln des Giebels hier die Nacht- oder Mondgöttin hinabtauchte in die Fluthen des Okeanos, dort Helios mit brausendem Gespann sich aus demselben emporschwang, anzudeuten, dass die Nacht verschwindet und ein neuer Tag beginnt wie Athene geboren ist, ein neuer Tag nicht nur für Athen, sondern für den ganzen Erdkreis dessen Grenzen der Okeanos bezeichnet. Von dieser östlichen Giebelgruppe sind überhaupt nur die Seitenfiguren von den Botinen abwärts auf uns gekommen, die ganze Mittelgruppe, welche alle Hauptpersonen, die olympischen Götter umfasste, ist spurlos untergegangen. Was wir bisher im Museum besitzen gehört bis auf den unten zu besprechenden Tors des Poseidon dieser östlichen Giebelgruppe an. Das über alle Beschreibung prachtvolle nnd grossartige Gespann des Sonnengottes fehlt uns leider noch, dagegen besitzen wir die zunächst auf dieses folgende Figur in der liegenden Statue

No. 26. Theseus.

(Ueber die verschiedenen Benennungen, welche man dieser Statue gegeben hat, verweise ich den Leser auf das, was ich in meinen kunstarchäol. Vorlesungen S. 58 ff. und in meiner Geschichte der griechischen Plastik 1. S. 247 f. und in den Noten S. 349 zusammengestellt habe.)

Diese Statue stellt die Natur des männlichen Körpers in ihrer vollkommensten Durchbildung und doch in ihrer reinsten Wahrheit

dar, mögen wir die Composition im Ganzen, mögen wir einzelne Formen der Muskulatur in ihren Verhältnissen und Functionen oder mögen wir die Haut in's Auge fassen, die sich bald straff und fest, bald weich und lose über die Muskeln spannt, aber immer so, dass sie wie beweglich und verschiebbar erscheint. Es ist nicht jene in Muskelbergen aufgethürmte Stärke der Heraklesgestalten namentlich der späteren Kunst, welche uns diesen Körper so imposant erscheinen lässt, es ist nicht einmal die Männlichkeit in ihrer gesteigerten Erscheinung, wie sie uns der Tors des Poseidon aus dem westlichen Giebel (No. 30) darbietet; es ist die Männlichkeit in massvollster Vollendung, und wer sich gewöhnt hat, Werke kolossalen Massstabes zu sehen, der wird selbst den Reiz der Jugendblüthe in dem Prachtbau dieser Glieder nicht verkennen, die, um an einen Ausspruch des Bildhauers Dannecker zu erinnern, wie von der Natur abgeformt erscheinen, ohne dass wir jemals so glücklich sind, im Leben Aehnlichem zu begegnen oder begegnen zu können. Eben dieser lebensvolle, bis in's geringste Detail durchgeführte Naturalismus in Verbindung mit der stillen Grossartigkeit und dem Adel der Composition ist, auch nach den Zeugnissen der Alten, das recht eigentliche Merkmal der Kunst des Phidias und dieser höchsten Blüthezeit der antiken Plastik. Unter der Annahme, dass wir in dieser Statue Theseus zu erkennen haben, werden wir das in der rechten Hand gehaltene Attribut als ein in der Scheide steckendes Schwert zu ergänzen haben, das auf den Boden gestützt war und auf dem die Hand des Helden ruhte. Dies Schwert war wahrscheinlich von Metall, urd daher erklärt sich sein spurloses Verschwinden, welches bei einem aus Marmor gearbeiteten Attribute nicht der Fall sein würde. —

Auf diesen Theseus folgten im Giebel die beiden attischen Horen, welche, schwesterlich vereint auf Thronen sitzend, die Botschaft von Athenes Geburt empfingen durch

No. 27. Iris.

(Welcker benennt die Statue Oreithyia, gegen welche Deutung ich mich in meiner Geschichte der gr. Plastik 1. S. 349, Note 47 ausgesprochen habe.)

Ueber diese Statue kann ich nur das wiederholen, was ich über dieselbe in meiner Geschichte der griech. Plasik gesagt habe. Sie ist ganz die windschnell eilende Iris der homerischen Poesie, eine gracile Gestalt, wenn man sie mit den übrigen weiblichen Figuren des Giebels vergleicht, und doch bei weitem nicht so le-

nicht so schlank und fein in allen Formen wie die flügelgetragene Nike auf der andern Seite des Giebels, sondern von einer Kräftigkeit und Fülle der Glieder, welche uns die Raschheit der Schritte dieser göttlichen Botin verkündet und gewährleistet. Die Schnelligkeit, mit der sie ausschreitet, hat der Meister in wahrhaft bewunderungswürdiger Weise ausgedrückt, nicht allein durch die Weite und elastische Kraft des Schrittes, nicht allein durch das straffe Flattern der windgefüllten Falten der Gewandung, welches, von hinten gesehn, die blühende Schönheit des Schenkels enthüllt, sondern auch noch durch ein Bewegungsmotiv, das leicht missverstanden werden kann und, wie Restaurationszeichnungen zeigen, missverstanden worden ist. Ich meine die Wendung des Oberkörpers, die beileibe nicht durch ein Zurückblicken der Göttin motivirt wird, denn sicher blickt und redet sie die vor ihr sitzende Hore an, sondern die allein aus dem Greifen nach dem wegflatternden Obergewande erklärt werden darf, welches die Göttin, ohne weiter hinzusehn, zusammenrafft, so dass es in weitem Bogen sich hinter ihrem Rücken bläht. Dass dieses das Motiv der bezeichneten Bewegung sei, muss jeder aufmerksame Betrachter aus dem eigenthümlichen Wurf der Falten im Ueberschlage des Untergewandes erkennen, der von der Schulter des linken Armes herunterhangt, oder genauer gesprochen, der von der Bewegung des plötzlich nach oben zurückgreifenden Armes mit emporgeworfen wird. Ist aber dies Motiv richtig erkannt, so gebe man sich Rechenschaft darüber, wie viel durch dasselbe die Bewegtheit der Gestalt gewinnt; so schnell eilt die Göttin, dass ihr der Zug der Luft das Obergewand hinwegreisst, sie aber fasst es wieder, wie sie es eben fassen kann, und rafft es zusammen, um nicht von seinem Flattern im Laufe gehindert zu werden. So entsteht hier in der natürlichsten Weise jener für die Göttin des Regenbogens zugleich mit charakteristische Gewandbausch oder Bogen, den die späte Kunst so zum Ueberdruss oft in gedankenloser Weise wiederholt hat.

Wie schon bemerkt, fehlt uns nun die ganze Centralgruppe dieses Giebels und die nächste der auf uns gekommenen Figuren ist die Iris entsprechende Botin des rechten Flügels, Nike, von der wir leider auch noch keinen Abguss besitzen. Sie bringt die grosse Kunde von Athenes Geburt dem schwesterlichen Dreiverein der Krekropstöchter, den Thaugöttinnen Pandrosos, Aglauros und Herse, von denen unser Museum die beiden letzteren besitzt.

No. 28. Gruppe der Thauschwestern Aglauros und Herse.

(Die Nomenclatur des Dreivereins, zu dem diese Gruppe gehört, als Moiren (Parzen) ist siegreich durch Welcker bekämpft, dessen Gründen ich noch einen neuen hinzugefügt habe in meiner Geschichte der griechischen Plastik 1. S. 350, Note 49.)

Auch über diese Gruppe weiss ich heute nichts Anderes zu sagen, als was ich in meinem angeführten Buche gesagt habe. Es ist schwerlich möglich, sich in dieser Art Vollendeteres, zugleich Edleres und Anmuthigeres, Grossartigeres und Lieblicheres zu denken, als diesen schwesterlichen Dreiverein. Die einfache und doch auch wieder in ihrer Einfachheit durch die Gefahr der Monotonie schwierige Aufgabe ist so gelöst, dass unsere Bewunderung wächst, je tiefer wir uns in Composition und Formgebung hineinsehn und hineindenken. Die Abstufung und der Contrast der Bewegungen, die Mannigfaltigkeit der Stellungen, die Grösse und doch reizvolle Schönheit der Formen, die in den Motiven so einfache, in der Ausführung so reiche Behandlung der Gewänder, die Einheitlichkeit der ganzen Conception und der unermüdliche Fleiss der Bildung endlosen Details: Alles ist gleich erstaunlich. Die erste der Schwestern ist von einer früheren Stellung bereits in eine neue übergegangen, sie ruht, der Botin entgegengewandt, die Kunde zu vernehmen; nur das angezogene rechte Bein deutet auf kommende neue Bewegung; durchaus bewegt erscheint dagegen die zweite Schwester; beide Beine angezogen, den Oberleib vorgebeugt, die Arme leicht schwebend gehoben, ist sie eben im Begriff, sich herum zu wenden, während die dritte Schwester noch in vollkommener Ruhe, lang und behaglich hingestreckt, ihr im Schosse liegt, und nur durch eine leise Hebung des linken Armes bekundet, dass auch sie nicht theilnahmelos ruhend verharren, sondern dass der Schwestern Bewegung auch sie ergreifen wird. Der Künstler aber hat diese künftige Bewegung nicht allein in der Hebung des Armes angedeutet, sondern auch in dem von der Schulter eben vor unseren Augen herabgleitenden, den zartesten jungfräulichen Busen enthüllenden Gewande. — Den Abschluss fand die Figurenreihe dieses Giebels in dem Gespanne der untergehenden Mond- oder Nachtgöttin, von dem wir einen Kopf besitzen.

No. 29. Pferdekopf von dem Gespanne der Mond- oder Nachtgöttin.

Derselbe bildet den Gegenstand der einstimmigsten Bewunderung der Kenner des Pferdes und ist als Verkörperung des Urpferdes,

wie es aus der Hand des Schöpfers hervorgegangen, angesprochen worden. Bei allem Feuer einer edlen Natur aber bildet dieser Pferdekopf einen directen Gegensatz gegen die gewaltigen Rosse des Sonnengottes, die wie triumphirend und mit Ungestüm aus den Wogen hervorbrechen, während das Gespann der Nacht eilend, aber lautlos vor den siegenden Tagesstrahlen entflieht.

Der westliche Giebel stellte den Streit der Athene mit Poseidon um den Besitz des attischen Landes dar, der durch Erschaffung von Wunderzeichen geführt wurde, und in welchem Poseidon auf dem Felsen der Burg die heilige erechtheische Salzquelle entspringen, Athene dicht daneben den ersten Oelbaum Attikas spriessen liess, wodurch sie das grössere Wunder gewirkt und zugleich dem Lande des kostbarste Geschenk verliehen hatte. Diesen Streit also enthielt die Giebelgruppe oder, um die Scene gleich genauer zu bestimmen, den Augenblick des entschiedenen Sieges der Athene, welche sich vom Kampfplatze triumphirend zu ihrem von Pandrosos gezügelten, von Ares begleiteten Gespann wendet, während Poseidon sich, als Ueberwundener in der furchtbarsten Aufregung ebenfalls zu seinem von Amphitrite gelenkten und mit Seepferden bespannten Wagen zurückwendet, um seinen Rückzug in sein feuchtes Wellenreich anzutreten. Beide Gottheiten sind von den Dämonen und Göttern ihres Kreises als Gefolgschaft begleitet, welche sich rechts und links, den Ausgang des Kampfes erwartend, gelagert haben; in den Ecken aber lagen die Statuen der Flussgötter Kephisos und Ilissos mit der Kalirrhoë, welche die Gruppe so einfassten, wie der Schauplatz dieser Sage, Athen und seine Akropolis, thatsächlich von den beiden Flüssen eingefasst wird.

Carrey sah und zeichnete die Gruppe noch fast vollständig; auf uns dagegen sind nur 3 ganz oder wesentlich erhaltene Figuren, der Flussgott Kephisos in der nördlichen Ecke und die auf ihn zunächst folgende nicht sicher erklärte Gruppe eines bärtigen Mannes und einer jugendlichen Frau, und ausserdem eine Reihe von Torsen und Fragmenten gekommen, die sich nur zum Theil mit den Figuren der Carrey'schen Zeichnung identificiren lassen. Unser Museum besitzt von diesen Bruchstücken der westlichen Giebelgruppe bisher nur eines, aber ohne Frage eines der bedeutendsten und in mannigfaltigem Betracht merkwürdigsten, nämlich

No. 30. den Torso des Poseidon.

dessen fehlendes Bruchstück 1842 aufgefunden ist und in Athen

aufbewahrt wird. Wenn ich dies Bruchstück eines der bedeutendsten und merkwürdigsten genannt habe, so gilt dies zunächst von demselben an und für sich, indem es das vollendetste Muster gewaltig ausgewirkter Formen darbietet, die an Mächtigkeit und Grossheit weit über Alles hinausgehen, was in irgend einem anderen antiken Kunstwerke geleistet ist, und die zugleich von allem Schwulste, von aller Uebertreibung und von aller Schwerfälligkeit durchaus frei sind, eine Natur weit über der Natur. Noch merkwürdiger aber ist uns dies Fragment durch die Art, wie der Meister seinen furchtbar aufgeregten Gott menschlich lebenswahr, und naturalistisch gebildet hat. Hier ist nicht entfernt die Rede von jenem schwächlichen und missverständlichen Idealismus, welcher, wie noch Winckelmann in Hinsicht auf den Apollon von Belvedere, lobend hervorheben zu müssen glaubte: „den Künstler von der Materie nur grade so viel zu seinem Werke hinzunehmen liess, wie nöthig war, um seine Gedanken auszudrücken", hier kann es nicht heissen: „keine Adern erhitzen und keine Sehnen regen diesen Körper", sondern hier strömt ein zornglühendes Blut in wilden Pulsen durch die geschwollenen Adern; hier spannt sich eine Muskelfülle über den gewaltig markirten Knochenbau, welcher uns die ganze Wucht und Mächtigkeit der geschwungenen Arme ahnen lässt, die mit dem Stosse des Dreizacks Berge spalten und Felsen bewegen. Denke man über die Möglichkeit der plastischen Darstellung blutloser, ätherisch verklärter Götterkörper was man denken will, hier, vor diesem Torso wird man zunächst gestehen müssen, dass der Gott des Meeres, der Erderschütterer, der seine donnernden Brandungen gegen die zitternden Uferfelsen schleudert, dass Poseidon nur so, nur in dieser übermenschlichen Menschlichkeit gebildet, idealisirt werden konnte. Und hier vor diesem Torso, vor dieser Schöpfung des höchsten Blüthezeitalters der Kunst, vor diesem Werke aus der heiligen Werkstatt des Phidias wird man fühlen, und an ihm sollte man lernen, dass der Idealismus in der Plastik nicht in einer Abstraction bestehe, sondern in der Bildung der Materie nach Formen eines Lebens, gegen welches das menschliche Dasein als ohnmächtig, hinfällig und endlich erscheint.

Die Metopen.

Von den 92 Metopen, welche den Säulenfries des Parthenon schmückten, sind 18 gänzlich verloren, 17 nur in Zeichnungen theils Carreys, theils einer unbekannten Hand erhalten, so dass 57

im Originel erhaltene Metopentafeln vorhanden sind. Ich sage: Metopentafeln, denn von den Reliefen besitzen wir nur sehr wenige, die meisten sind arg; viele bis zur völligen Unkenntlichkeit, nicht wenige bis auf Reste oder Spuren der Figuren auf der Grundfläche verstümmelt. Zu einem Urteil über den Inhalt und Zusammenhang der ganzen Metopenreihe oder auch nur ihrer Mehrzahl sind wir, so kühn und bestimmt dies Urteil abgegeben ist, nicht mit dem hinreichenden Material versehen und wir können nur festhalten, dass ausser Kentaurenkämpfen wahrscheinlich einige Scenen der Gigantomachie, vielleicht einige Heroen- (besonders Herakles-) kämpfe und möglicherweise verschiedene Scenen aus attischen Mythen und Cultен dargestellt waren. Alle besser, zum Theil sehr gut erhaltenen Metopenreliefe des Parthenon, welche bei einer Grösse der Platte von 1,22 m. × 1, 21 m. in sehr kräftigem, bis 10″ vortretendem, zum Theil ganz vom Grunde gelöstem Hochrelief vorspringen, stellen mit wenigen Ausnahmen Kentaurenkämpfe dar, und zwar der Mehrzahl nach Scenen des Kampfes zwischen einem meist jugendlichen Griechen und einem älteren, bärtigen Kentauren, in welchen Scenen der Sieg bald auf der einen, bald auf der anderen Seite, bald unentschieden ist. Nur einzelne Platten zeigen uns Kentauren, welche jugendliche Weiber rauben oder wegschleppen, und diese setzen die Darstellung in bestimmte Beziehung zu dem beliebten attischen Nationalsujet, dem Kampfe der Kentauren und Lapithen unter Theseus und der Athener Beistand auf der Hochzeit des Peirithoos, ohne dass jedoch die Hauptpersonen, namentlich Theseus, Peirithoos und dessen Braut Hippodamia irgendwo erkennbar hervortreten. —

Wir besitzen von den in London befindlichen 17 Metopen in unserem Museum

No. 31. a. b. c. d. Vier Metopen vom Parthenon, nebst **No. 31. e. Einen Kentaurenkopf** von einer fünften, welcher sich in Copenhagen befindet und zu einer in London bewahrten Metope gehört.

Von diesen vier Metopen gehören No. 31 a und b zu den vorzüglichsten der ganzen Reihe. Die erstere derselben zeigt uns den Griechen siegreich. Er hat seinen Gegner im Rücken verwundet, und dieser greift mit der Rechten nach der Wunde, während er mit der Linken die Hand seines Feindes aus seinem Haar loszumachen strebt. Der Grieche, den linken Fuss fest gegen einen

Stein gestemmt, sucht seinen Gegner zurückzureissen etwa so, wie man ein bäumendes Pferd bändigt; und wahrscheinlich ist es wirklich auf eine Bändigung und Gefangennahme des Rossmenschen abgesehen, denn es ist nicht wahrscheinlich, dass die Rechte des Griechen zu neuem Streiche aushole; schon der grosse über diesen Arm hangende Mantel würde den Streich hindern. Ueber die Pracht des Jünglingskörpers, der sich von dem faltenreichen Mantel höchst effectvoll abhebt, brauche ich Nichts zu sagen, aufmerksam machen aber möchte ich auf die Aehnlichkeit der Haltung des Kentauren mit derjenigen des Laokoon (wenn man rechts und links vertauscht), eine Aehnlichkeit, die für die richtige Restauration von Laokoons rechtem Arm (s. unten) wenigstens mit in's Gewicht fällt.

So schön aber auch diese Metope sein mag, sie wird weit übertoffen durch die zweite (No. 31 b), die in der That vollendet classisch genannt zu werden verdient und in alle Wege ein Kunstwerk allerersten Ranges ist. Hier ist kein Kampf mehr, der Kentaur hat seinen Gegner zu Boden gestreckt, und springt in wilder Freude triumphirend über die Leiche dahin. Obgleich der Kopf, der eigentliche Träger des seelischen Ausdrucks fehlt, und der rechte Arm ebenfalls weggebrochen ist, können wir doch über den Siegesübermuth des Kentauren nicht einen Augenblick zweifeln; er spricht aus der ganzen Haltung, fast möchte ich sagen aus jedem Muskel und spiegelt sich noch mit sprechender Deutlichkeit in dem wild bewegten Schweife, mit dem der Kentaur seine Flanken zu schlagen im Begriff ist, wie ein muthiges Ross, das Zaum und Zügel zerrissen hat.

Weniger bedeutend sind die beiden anderen Metopen, deren eine (No. 31 c) uns einen unentschiedenen Kampf im Stadium der höchsten Aufregung der beiden Gegner zeigt. Der Kentaur hat den Griechen mit dem linken Arm den Hals umschlungen und würgt ihn, während er zugleich in der Rechten eine jetzt fehlende Waffe, wahrscheinlich einen Baumast zum Stosse auf den Gegner schwingt. Gleichzeitig aber holt der Grieche, der sich aus seiner peinlichen Lage durch Anstemmen des linken Beines gegen den Bug des Kentauren zu befreien sucht, mit einem jetzt ebenfalls fehlenden, aus Bronze eingefügt gewesenen Schwerte zum kräftigen Stosse auf den Leib seines Feindes aus. Die Gruppe ist eben so lebendig erfunden wie diejenige der beiden vorigen Metopen, aber es geht ihr der Reiz einer so ausgesuchten Schönheit der Formen ab, wie wir sie bei jenen bewunderten. In der vierten Metope

(No. 31 d) sehen wir einen Kentauren, der in mässigem Galopp eine reichgewandete Frau davonträgt, die er mit dem linken Arm um den Leib umschlungen und vom Boden erhoben hat, und deren rechten Arm er um seinen Nacken zu legen bemüht ist. Während diese beiden Metopen an Schönheit hinter den zuerst besprochenen zurückstehn, haben sie den Vorzug der Erhaltung der Kentaurenköpfe, welche, wie das auch der in Copenhagen befindliche Kopf (No. 31 e) zeigt, satyreske Züge tragen. Die Ungleichheit im künstlerischen Werthe der einzelnen Metopenplatten, welche schon unter den vier Exemplaren, die wir besitzen, hervortritt, ist bei Vergleichung der ganzen Reihe noch ungleich auffallender, und macht die Annahme nöthig, dass verschiedene Künstler von ungleicher Befähigung an diesen Reliefen gearbeitet haben, vielleicht unter der Oberleitung des Phidias, dem selbst man Compositionen wie No. 31 a und b zuzuschreiben sich geneigt fühlt, während andere dagegen die Hand von sehr untergeordneten Künstlern verrathen.

Der Cellafries.

Der Fries, welcher sich 512 Fuss lang und 3′ 2″ hoch um die Stirn der Cellawand herumzog und in zartbestimmtem, nur 3″ erhobenem Flachrelief gehalten ist, stellte die Procession der Panathenäen, des grössten Athenefestes Athens dar, aber nicht in der Gestalt, in welcher dieser Festaufzug sich zur Zeit des Phidias in riesigen Dimensionen und unter der Betheiligung vieler Tausende durch die Strassen Athens hinauf zum Heiligthume der stadtschützenden Göttin bewegte, sondern in seiner einfachsten und primitivsten Gestalt, so etwa wie er der Sage nach durch Theseus eingerichtet worden; oder aber der Fries gilt der Einsetzung dieses Festes und der ersten Panathenäenfeier. Dies ist meine Schlussthese in dem Streite mit Petersen, an der ich um so mehr festzuhalten Ursach habe, weil sie nicht allein, so viel ich sehe, alle Schwierigkeiten hinwegräumt, welche von Alters her der Erklärung des Frieses entgegenstanden, sondern weil sie auch bereits die Zustimmung von Männern gefunden hat, auf deren Urteil ich Etwas gebe. Die Gesammtheit des Frieses können wir uns einigermassen und in seinen wesentlichen Theilen vergegenwärtigen durch

No. 32. Eine verkleinerte Copie des Parthenonfrieses von dem englischen Bildhauer Henninge, welche jedoch, schon indem sie alle fehlenden Theile ohne die nöthige Gewähr ergänzt,

sodann, weil sie im Jahre 1816 vor der Zeit nicht unbeträchtlicher neueren Funde gemacht worden, auf Genauigkeit keinen Anspruch hat, und den Studien des Einzelnen nicht zum Grunde gelegt werden darf.

Der Fries vertheilt sich auf die vier Seiten des Tempels dergestalt, dass ein kürzerer Streifen je auf die Ost- und Westseite, ein längerer je auf die Süd- und Nordseite kommt. Die Ostseite über dem Tempeleingange ist die Hauptseite und als ihr Local haben wir die Akropolis unmittelbar vor dem Heiligthume selbst, also das Ziel des Zuges zu denken, der sich gerade in der Mitte aus zwei einander entsprechenden Zughälften wieder vereinigt. Diese einander entsprechenden Zughälften nehmen die nördliche und südliche Langseite ein, als deren Local die Agora und der innere Kerameikos, also die Hauptstrasse der Procession zu denken ist, auf der sich der Zug in Bewegung befindet. Die Westseite stellt den äusseren Kerameikos dar, von dem die Procession ausging, und vergegenwärtigt uns die Vorbereitungen zu derselben. Den Mittelpunkt des Aufzugs und des Festes bildet die Ueberbringung eines von den Arrhephoren unter der Mitwirkung von erlesenen Frauen gewebten Peplos. Diese Uebergabe des Peplos an den Priester der Athene polias oder den Archonkönig finden wir an der Ostseite auch als Mittelpunkt des Frieses. Die Uebergabe geschieht durch einen Knaben, während zwei Arrhephoren mit der Priesterin der Athene Cäremonien begehen, deren Bedeutung wir nicht kennen. Diese Personen sind von der Spitze des Zuges in das Heiligthum vorangeschritten, und die zunächstfolgenden Männer und Jungfrauen mit Opfergeräth erwarten deren Wiederaustritt in ruhiger Haltung. Vor dem Heiligthume aber haben sich, von Athene geladen, die Schutzgötter Athens zum Anschauen des prachtvollen Aufzugs eingefunden, und wir sehn die erlauchte Versammlung in zwei Hälften sitzend. Links ist Zeus mit Here uud Hebe, ihnen folgen Demeter und Triptolemos und zu äusserst die zween Dioskuren oder Anakes; rechts finden wir Aphrodite und Hephästos, sodann Poseidon und Apollon patroos und endlich Athene, Gäa und Erichthonios den Stammvater der Athener, der hier als Knabe und Sohn der Gäa dargestellt ist, und von dieser auf den herankommenden Zug hingewiesen wird.

Auf der nördlichen und südlichen Langseite eröffnen den noch in Bewegung befindlichen Zug die Opferthiere, Rinder und Schafe, den Opferthieren folgen auf beiden Seiten zu Fuss einherschreitende

Festtheilnehmer, deren Bedeutung wegen des Fehlens der aus Bronce angefügt gewesenen Attribute zum grössten Theile nicht mehr festgestellt werden kann; nur Schlauchträger oder Askophoren, Wasserträger oder Hydriaphoren und die Träger heiligen Gebäcks und geweihter Feigen, die Skaphephoren sind nebst Musikern, Kithar- und Flötenspielern auf der Nordseite noch zu erkennen und auf der Südseite entsprechend vorauszusetzen. Dem Zuge zu Fuss folgt zunächst der Aufzug der Viergespanne, zum Theil mit den den Panathenäen eigenthümlichen Apobaten oder Abspringern, und den Schluss macht der Aufzug der Reiterei, welche in Gliedern von verschiedener Breite im Paradegalopp einher sprengt, auf hunderten von herrlichen Pferden, deren Bewegungen mit der erstaunlichsten Mannigfaltigkeit erfunden sind.

Auf der Westseite finden wir, wie gesagt, die Vorbereitungen zur Procession, die Waffnung und Kleidung, die Bändigung der Rosse und was dergleichen mehr ist.

Um den Stil und die materielle Technik dieses bewunderungswürdigen Kunstwerks zu studiren und dessen unvergleichlich zarte Schönheit würdigen zu lernen wende man sich an die, allerdings leider wenigen Originalabgüsse der Platten, die wir besitzen. Sie sind an den beiden Hauptwänden des Saales auf der Höhe der Thüren einander gegenüber aufgehängt, und zwar sind es in der Reihe ihrer Aufstellung die folgenden:

No. 33. Originalabgüsse vom Parthenonfriese.

a) Processionsjungfrauen mit heiligen Geräthen (Kanephoren, vergl. Hermann's Gottesd. Alterthümer ed. Stark § 55, 30) von dem linken Flügel des Frieses der Ostseite.

b) Zwei Männer, ein älterer und ein jüngerer, im traulichen Gespräch an einander gelehnt, ebendaher.

c) Poseidon, Apollon patroos und Athene nebst Theilen der neben ihr sitzenden Gäa vom rechten Flügel der centralen Göttergruppe der Ostseite des Frieses.

d und *e*) Processionsjungfrauen wie *a* nebst einigen zugordnenden Beamten vom rechten Flügel derselben Seite des Frieses. Unter diesen Figuren wird in der Platte *d* der Kätaniptes mit dem Plynterion und ein Paar Plyntriden (vergl. Hall. Allg. Encyclop. Artikel Panathenäen) erkannt.

f) Ein einzelner Jüngling ebendaher, Zugordner der folgenden Abtheilung der Kanephoren.

g) Opferrinder, von tiefverhüllten Jünglingen geleitet, von der Nordseite des Frieses.

h) Opferwidder ebendaher.

i) Kitharisten ebendaher.

k l m n) Vier Platten aus dem Reiteraufzug derselben Seite.

o) Die Schlussplatte des Reiteraufzugs ebendaher.

p und *q*) Zwei Platten von der Westseite des Tempels.

b. Die Sculpturen vom Erechtheion.

Etwa ein Menschenalter nach der Vollendung und Einweihung des Parthenon, Ol. 92. 4, 408 v. Chr., wurde der sacrale Haupttempel der Athene auf der athenischen Akropolis, der Tempel der Athene polias oder das Erechtheion vollendet und geweiht. Zu diesem Tempel gehört, und zwar als ein kleiner nördlicher Vorbau der Pandroseion genannten Abtheilung des Gesammtbaues, die Karyatidenhalle, deren Name daher rührt, dass ihr Gebälk anstatt von Säulen oder Pfeilern von sechs sogenannten Karyatiden getragen wurde. Fünf dieser Karyatiden sind noch an Ort und Stelle, die sechste:

No. 34. Karyatide vom Erechtheion in Athen, ist durch Lord Elgin geraubt und befindet sich im britischen Museum.

(Ueber das Erechtheion in seiner Gesammtheit vergl. Müller's Handbuch § 109, 4, wo nur folgende neuere Besprechungen resp. Verhandlungen und Streitschriften über den Gegenstand hinzuzufügen sind: Fr. v. Thiersch: Ueber das Erechtheion 2 Abhandlungen in den Denkschriften der k. bayerischen Akademie der Wissenschaften Bd. 5 u. 6, vergl. die Anzeige von R. Rochette im Journal des Savans 1850, Novembre p. 654 ff.; dagegen K. Bötticher: Das Erechtheion nach Thiersch's Ansicht, Berlin 1851 als Beilage zu Gerhard's archäol. Zeitung, und Thiersch's Duplik: Epikrisis der neuesten Untersuchungen des Erechtheums, Abhandlungen der k. bayer. Akad. 8ter Band, 2te Abtheilung, 1857; Petersen und Bötticher, Brief und Antwort über das Erechtheion in der archäol. Zeitung von 1855 und Petersen nochmals in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft von 1856, No. 30. — Die Karyatidenhalle ist abgeb. in Stuart und Revett: Antiquities of Athens vol. 2, chapter 2. — Ueber die Karyatiden vgl. Müller's Handb. § 330, 5, und meine Geschichte der gr. Plastik 1. S. 274 ff. mit namentlicher Rücksichtnahme auf die Ersetzung architektonischer Theile durch die Menschengestalt.)

Die Karyatiden stellen uns attische Processionsmädchen im vollen Festschmucke ihres heiligen Dienstes dar, und sie fungiren am Tempel an der Stelle der frei stehenden Säule, deren Grundschema in ihrer Gesammtgestalt erkennbar ist, während die grade

herabfallenden Falten der Gewandung in geistreicher Weise der Canellur der Säule entsprechend gehalten sind. Das Capitell ist nach Art eines Korbes modificirt, so dass die Mädchen zunächst nur diesen tragen, gleichwohl aber durch die feste Haltung ihrer blühenden Körper durchaus fähig erscheinen, auch die grössere Last des Deckenbalkens zu tragen, der sich von Capitell zu Capitell spannt und so mittelbar auf den Trägerinnen lastet. Ruhiger Ernst charakterisirt den Ausdruck der Karyatiden, welche ganz in ihr heiliges Amt versenkt erscheinen, und auf diese Weise innerlich wie äusserlich den beruhigendsten Eindruck auf den Beschauer machen, während sie den Ausdruck der architektonischen Function mit lebensvoller Wärme und Frische in unnachahmlicher Weise verbinden.

Auch das Erechtheion war mit einem Friese geschmückt, der jedoch nicht aus soliden Reliefplatten wie an anderen Tempeln bestand, sondern aus einzelnen Figuren von weissem Marmor, welche durch metallene Klammern auf den Grund von bläulichem eleusinischen Kalkstein aufgeheftet waren. In Folge dieser Construction, deren Grund wir nicht zu errathen im Stande sind, ist uns jede Möglichkeit, den Gegenstand und die Composition des Frieses vom Erechtheion genauer zu bestimmen, genommen, obgleich wir eine nicht unbeträchtliche Zahl von Figuren und Figurenfragmenten aus demselben besitzen. Einige derselben machen es nicht ganz unwahrscheinlich, dass dieser Fries wie der des Parthenon einen religiösen Aufzug in Anwesenheit verschiedener Götter darstellte. Von diesen Resten haben wir in

No. 35. a. b. Zwei Fragmente vom Friese des Erechtheion

einige Proben, aus denen wir uns namentlich über den Stil dieser Reliefe unterrichten können. Beide Stücke zeigen uns weibliche Gewandfiguren, welche auf Felsen sitzen, und von denen die eine den nackten Körper eines halbwüchsigen Knaben im Schooße liegen hat. Grosse Zartheit in der Behandlung des Nackten und eine reiche und edle Drapirung zeichnet diese Fragmente aus und lässt uns erkennen, dass der Fries des Erechtheion der grossen Zeit würdig war, in der er entstand. — Bemerkt zu werden verdient noch, dass uns ein Fragment der Baurechnung des Erechtheion (siehe Annali dell' Inst. 1843 p. 286, meine Geschichte der griech. Plastik 1. S. 279) lehrt, dass der, natürlich von einem Meister

componirte Fries von einer Reihe untergeordneter Marmorarbeiter stückweise ausgeführt wurde.

c. Die Sculpturen vom Tempel der Nike apteros.

Das Tempelchen der Nike apteros, oder richtiger der Athene Nike steht, aus seinen Trümmern wieder errichtet, auf dem Abschluss oder Stirnpfeiler der südlichen Mauer der Akropolis von Athen, bei aller seiner Kleinheit (nur $18 \times 27'$) eine Perle der attisch ionischen Architektur. Dasselbe war mit einem rings umlaufenden Friese geschmückt, der zur Hälfte sich wieder an Ort und Stelle, zur anderen Hälfte im britischen Museum befindet, und von dieser besitzt unser Museum in

No. 36. a. b. c. d. Vier Friesplatten vom Tempelchen der Nike apteros in Athen.

Anmerkung. Des beschränkten Raumes wegen haben No. 36 u. 37 im Corridor des Zimmers No. VI. ihre Stelle finden müssen.

(Ueber das Tempelchen vgl. die in Müller's Handb. § 109, 3 angef. Litteratur, über die Friesreliefe und die weiterhin anzuführenden Reliefe der Balustrade (No. 37 a. b.) das daselbst § 118 Angeführte nebst meinen kunstgeschichtl. Analekten No. 6 in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft von 1857, Geschichte der griech. Plastik 1. S. 282 ff. und dem in den Noten 63 — 66 Citirten. Der Fries von 0,45 m. Höhe besteht aus pentelischem Marmor.)

Der Fries stellt an der Ostseite eine noch nicht erklärte und wahrscheinlich nie zu erklärende Götterversammlung dar, an den 3 anderen Seiten dagegen enthält er, wie ich gegen andere Erklärungen nachgewiesen habe, eine Darstellung der Schlacht von Platää, die freilich in der Weise eines heroischen Kampfes wiedergegeben, dennoch aber ganz unverkennbar ist. Und zwar zeigen die beiden Langseiten den Kampf gegen die berittenen und mit Hosen bekleideten Perser, während die Westseite den Zusammenstoss der auf der Seite der Barbaren kämpfenden Thebaner mit den Athenern vergegenwärtigt, also denjenigen Act der Schlacht von Platää, welcher in Verbindung mit dem Kampfe gegen die Perser dem Kunstwerke zum ganz besonderen Charakterismus der genannten grossen geschichtlichen Thatsache gereicht.

Von den Platten, welche wir besitzen, bilden No. 36 a und b, nebst zwei kleineren uns fehlenden Stücken den Fries der Westseite, also die Darstellung der Kämpfe zwischen den Athenern und Thebanern welche ersteren an den enganliegenden Helmen mit fliegendem Rosshaarbusch zu erkennen sind, während die eigen-

thümliche Helmform der Böoten in diesen Platten weniger deutlich hervortritt, als in einem der beiden kleineren Stücken dieser Friesabtheilung; erkennbar aber ist sie auch hier, namentlich in der mittelsten Figur der Platte a. Diese Platte zeigt uns zuerst (links) die Vertreibung eines Thebaners von einem verwundeten Athener, den ein Genoss vertheidigt, sodann den Kampf über eine Leiche, drittens die Niederwerfung eines Böoten durch einen Athener und endlich einen noch unentschiedenen Kampf. Ein weit interessanteres Motiv bietet uns die Platte b in ihrer linken Hauptgruppe, in der wir einen Kampf um die Rettung eines attischen Gefallenen finden, welcher in der Haltung einiger Personen, namentlich des sich nach dem Fusse des Gefallenen vorbeugenden Thebaners in auffallender Weise an die Giebelgruppe von Aegina erinnert. In der Gruppe rechts handelt es sich um die Gefangennahme eines auf das Knie geworfenen Thebaners.

Die Platte No. 36 c gehört der Nordseite und zeigt uns zuerst (rechts) einen niedergeworfenen und von seinem griechischen Gegner im Haar gepackten Perser, den ein jüngerer Genoss zu vertheidigen sucht, während wir in der zweiten Gruppe einen berittenen Barbaren sehn, der über die langhingestreckte Leiche eines Gefährten hinwegsprengend einen Griechen zurückdrängt, und die dritte Gruppe, der ersten ähnlich einen niedergeworfenen, im Haar gefassten und mit dem Todesstreiche bedrohten Perser erkennen lässt.

Auch in der Platte d von der Südseite des Tempels kehren die Motive der beiden zuletzt besprochenen Gruppen der vorigen Platte, wenngleich etwas verändert, wieder; auch hier ist ein Perser, den sein Gegner hart bedrängt, und der in Hinsicht des Kostüms besonders gut erhalten und zu beachten ist, knieend zu Boden gefallen, während weiterhin ein berittener Perser über die Leiche eines andern hinweg einen Athener angreift.

So vortrefflich die gewählte Auffassung des ganzen Monuments, so schön dessen Formgebung, so interessant manches Motiv der Composition ist, so kann doch die Darstellung von einer gewissen Monotonie der Motive nicht ganz freigesprochen werden, und ebenso muss hervorgehoben werden, dass in diesem Friese zum ersten Male ein Streben nach Effect, besonders in einigen Partieen der Gewandung bemerkbar wird, ohne gleichwohl auffallend zu sein. In ungleich höherem Grade ist dies der Fall in

No. 37. a. b. Zwei Reliefen von der Balustrade des Niketempels.

Dieselben 'gehören der marmornen Brüstung oder Balustrade an, welche sich um den Rand des Mauerpfeilers, auf dem das Tempelchen steht, herumzog, und stellen geflügelte Niken in verschiedenen Acten dar, unsere beiden Proben namentlich eine Siegesgöttin, welche sich die Sandale löst oder befestigt, und zwei andere, welche einen Stier zu bändigen suchen. Der Stil dieser Reliefe ist in hohem Grade fliessend und zart, aber das Moment des Effectvollen und auf den Effect hin Gearbeiteten tritt hier in den Gewändern sehr bedeutend hervor und fordert, besonders in dem grösseren Relief, bereits zu leisem Tadel heraus. Es ist daher auch wahrscheinlich, dass die Balustradenreliefe später als diejenigen des Frieses entstanden sind, die wir mit den Reliefen vom Erechtheion etwa gleichzeitig halten dürfen, während die Balustradenreliefe dem Ende der 90er Olympiaden (etwa den Jahren 390—380 v. Chr.) angehören mögen.

d. Die Sculpturen vom Zeustempel in Olympia.

Unter dem mehr oder weniger directen Einflusse der attischen Kunst zur Zeit des Phidias und seiner Schüler entstanden auch in anderen Theilen Griechenlands Sculpturwerke, von denen Reste bis auf uns gekommen sind. Unter diesen erscheinen den attischen am meisten verwandt die Metopenreliefe vom Tempel des Zeus in Olympia, für welchen Phidias das Tempelbild arbeitete, und dessen Giebelgruppen dem Alkamenes und dem Päonios, Künstlern aus Phidias' Genossenschaft angehören. Auf die Werkstatt dieser Künstler dürfen wir deshalb auch die Metopenreliefe zurückführen, welche die Thaten des Herakles darstellten und von denen zahlreiche Bruchstücke, die sich jetzt im Louvre befinden, durch die französische *Expédition scientifique de la Morée* 1829 wieder aufgefunden worden sind. Die meisten dieser Bruchstücke sind unbeträchtlich und lassen weder über die Composition noch über die Formgebung ein tiefergehendes Urteil zu, bedeutender dagegen, ja zum Theil hochbedeutend sind diejenigen Stücke, die wir besitzen:

No. 38. a. b. Zwei Metopenfragmente vom Zeustempel in Olympia.

(Abgebildet sind diese Werke vollständig in dem 1. Bande des Werkes der genannten Expedition: Déscription de la Morée pl. 74—78, auch in Clarac's Musée des sculptures vol. 2, pl. 195 B, die wichtigeren in Müller's Denkmälern 1, Taf. 30, vgl. vor Allem die eindringliche Besprechung Welcker's im Rhein.

Mus. v. 1833, S. 503, wiederholt im Anhange seines Katalogs des bonner Gypsmuseums, 2te Ausgabe, S. 151 ff., und vergl. meine Geschichte der griech. Plastik 1. S. 328 ff.)

In dem einen Metopenfragmente mit der Bändigung des Stieres durch Herakles besitzen wir ein Kunstwerk ersten Ranges und eine der Mustercompositionen des Alterthums, die nicht selten nachgeahmt, aber nie erreicht ist. Das gewaltige Thier, dessen Körper mit offenbarer Absicht zu der grössten Massenhaftigkeit ausgearbeitet ist, welche die Natur seiner Species erlaubt, bei dem namentlich der Nacken als der Inbegriff aller unverwüstlichen, zermalmenden Stärke erscheint, das gewaltige Thier hat diese seine Körpermasse in den Schwung eines Galopps gebracht, unter dem wir die Erde zittern zu fühlen meinen, da legt sich Herakles, der die Bestie am Horn gepackt hat, dieser Bewegung entgegen, durchkreuzt sie mit seinem, genau in der Diagonale der Platte liegenden Körper, und siehe da, die Bewegung des Stiers hat ihre Grenze gefunden, mitten im Sprunge ist das Thier wie am Boden angewurzelt, und so über alles Mass mächtig sein Nacken sein mag, unter der Uebermacht des herakleischen Armes beugt er sich herum, und das Ungethüm erscheint uns wehrlos besiegt. Das hätte gar nicht kühner erfunden werden können, und ist, so oft dieselbe Scene in mehr oder weniger abweichender Weise wieder dargestellt worden, niemals überboten. Die nothwendige Voraussetzung aber dieser kühnen Composition ist, dass der Körper des Helden in einer Weise gestaltet wurde, dass er gegen die Körpermasse des Stiers ein Gegengewicht bot. Und so ist denn in der That in dieser Metope durchaus jenes Ideal wuchtiger und massiger Körperkraft dargestellt, welches uns als dasjenige des Herakles geläufig ist.

Das zweite Fragment enthält nur die Nebenfigur einer Heraklesthat, eine zuschauende Ortsnymphe, etwa die von Stymphalos, und diese Nymphe hat als solche, um mit Welcker zu reden, den angemessensten Charakter, den naiv symbolischen Ausdruck, welchen einzig die griechische Kunst solchen Naturpersonen zu geben verstand, und das ländlich Kräftige verbindet sich mit natürlicher Anmuth, ja sogar Zierlichkeit in dem Aufsetzen der niedlichen Füsse. Bei allen Vorzügen in der Composition und Formgebung dieser Reliefe werden wir in ihnen doch jenen geistigen Hauch und jenen idealen Funken vermissen, der attische Werke auszeichnet, so dass wir uns geneigt fühlen müssen, mag die Erfindung und Composition auf einen attischen Meister zurückgehn, die Ausführung einem einhei-

mischen eleïschen Künstler zu zuschreiben, der in dieselbe etwas von der Derbheit seiner peloponnesischen Kunstweise hineinlegte.

c. Der Fries von Phigalia.

Acht Stunden von Olympia im südwestlichen Winkel Arkadiens in einer rauh gebirgigen Landschaft liegen 3000 Fuss über dem Meere die Ruinen eines Tempels des „hilfreichen Apollon (epikurios)", welchen die Phigaleer, als sie von der im Anfange des peloponnesischen Krieges in Griechenland herrschenden Pest verschont geblieben waren, dem Apollon durch Iktinos, den Architekten des Parthenon erbauen liessen, und in dessen Trümmern 1812 dieselbe Gesellschaft deutscher und englischer Gelehrten, welche die Aegineten entdeckt hatten, den wundervollen Fries auffand, mit dem wir uns jetzt beschäftigen, und der 1814 nebst einigen fragmentirten Metopen für 60,000 Piaster erkauft, in das britische Museum kam. Wir besitzen von demselben:

No. 39. Eine verkleinerte Copie des Frieses von Phigalia in seiner Gesammtheit und

No. 40. a. b. c. d. e. f. g. h. Acht Platten desselben im Originalabguss.

Anmerkung. Des Raumes wegen hat der Fries von Phigalia in das Zimmer No. V. verwiesen werden müssen.

(Das Hauptwerk über den Tempel b. Phigalia oder Bassä ist von Stackelberg's: Der Apollotempel zu Bassä unweit Phigalias in Arkadien, Berl. 1828, vgl. ausserdem Marbles of the british Museum vol. 4 , Curtius, Peloponnesos 1. S. 317 ff., O. Müller's Handb. § 109, II, 12 und 119, 3, und meine Gesch. der griech. Plastik 1. S. 331 ff.)

Der Fries, welcher im Innern des Tempels die hypäthrale Oeffnung umgab, zerfällt in zwei Darstellungen, von denen die ausgedehntere dem Amazonenkampfe, die weniger ausgedehnte dem Kentaurenkampfe des Theseus auf der Hochzeit des Peirithoos gilt, zwischen beiden erscheinen, auf einem Hirschgespann von der zu Gunsten der Griechen entschiedenen Amazonenschlacht dem unentschiedenen Kentaurenkampfe zueilend, als hilfreiche Götter Apollon und Artemis. Die richtige Folge ist aus der verkleinerten Copie (No. 39) zu ersehn. Ich kann an diesem Orte weder die Besprechung der Darstellung und des Gegenstandes noch diejenige des eigenthümlichen Stils aus meinem genannten Werke wiederholen, da sich dieselbe nicht in's Kurze ziehn lässt, ich muss mich begnügen auf die Fülle psychologisch interessanter Motive, auf das

glühende Leben der einzelnen Figuren, die hohe Schönheit einiger derselben und wieder die Unschönheit anderer in Haltung und Stellung, auf die grosse Frische aber auch die grosse Derbheit der Formgebung hinzuweisen, Eigenthümlichkeiten, welche in Verbindung mit dem Echtattischen des Gegenstandes, uns durchaus nur annehmen lassen, dass das Monument die Arbeit und Composition eines einheimischen arkadischen Künstlers nach dem Muster attischer Vorbilder sei. Von den Originalabgüssen gehören

No. 40 a b c drei Platten dem Amazonenkampfe an.

Die Platte a (No. 3 der ganzen Folge) zeigt uns den Kampf zweier Amazonen über einen gefallenen griechischen Jüngling, den die eine tödten will, um die von ihm gefällten Genossinen zu rächen, während die andere ihn schützt, um ihn gefangen fortzuführen.

Die Platte b (No. 7) enthält den Kampf des Theseus gegen zwei der berittenen Amazonenfürstinen, von denen die eine sammt ihrem Pferde schon von dem attischen Helden getödtet ist und eben in sehr unschöner Weise von ihrem gestürzten Thiere herabgehoben wird, während Theseus gegen die zweite, auf ihn über einen Verwundeten hinweg ansprengende Fürstin zu kämpfen beginnt, und eine zweite Amazone vor ihm zurückweicht.

Die Platte c (No. 10) zeigt zwei zu einem Altar geflohene Amazonen, welche durch zwei Griechen mit Gewalt und List von diesem Zufluchtsorte entfernt werden.

Die Platte d (No. 13) enthält die Götter.

Die übrigen vier Platten gehören dem Kentaurenkampfe an, und zwar finden wir in

Platte e (No. 14) einen vor dem Angriff des Kentauren weichenden Griechen und eine mit ihrem Kindchen im Arme vor dem Handgemenge auf der folgenden Platte entfliehende Frau.

Die Platte f (No. 15) zeigt uns einen doppelt angegriffenen Kentauren, der sich nach vorn als Mensch mit den Händen und den Zähnen, nach hinten als Ross ausschlagend mit den Hufen vertheidigt. Unter ihm liegt ein getödteter Kentaur, bei dem der Künstler den ganz verkehrten und misslungenen Versuch einer perspectivisch verkürzten Darstellung gewagt hat.

In der Platte g (No. 17) sehn wir einen seinem Gegner unterliegenden Griechen und einen Kentauren, der eine Frau mit ihrem Kindchen auf dem Arm zu rauben sucht.

Die Platte h endlich (No. 23), die Schlussplatte der ganzen

Folge, zeigt uns einen Kentauren, der im Augenblick, wo er die zu einem alterthümlichen Götterbilde geflohene Hippodamia ihres Gewandes berauben will, von Theseus mit dem Schwert bekämpft und augenscheinlich in gefährlicher Weise bedroht wird. —

Zweite Abtheilung.

Praxiteles, Skopas und Lysippos.

(Die Seite des Hauptsaales nach dem Hofe hinaus.)

Unter den Werken, welche am direktesten auf die Arbeiten eines der beiden grossen Häupter der jüngeren attischen Schule, des Skopas oder Praxiteles zurückgehn (auf welchen der beiden Meister war schon im Alterthum zweifelhaft und ist jetzt nicht mehr auszumachen), steht obenan die Gruppe der Niobe und ihrer Kinder.

Das Original des Skopas oder Praxiteles befand sich in Kleinasien, vielleicht in Seleukia, von wo dasselbe in dem Zeitalter August's durch Cn. Sosius nach Rom kam und von diesem in einem von ihm erbauten Tempel des Apollon aufgestellt wurde.

Die Gruppe, welche auf uns gekommen ist, und welche lange Zeit mit Unrecht für das Original galt, während die Verschiedenheit der Arbeit, ja des zu den Figuren verwandten Marmors neben der nicht seltenen Wiederholung einzelner Theile der Gruppe keinen Zweifel übrig lässt, dass wir es nur mit einer Copie zu thun haben, wurde 1583 bei den Thore S. Giovanni in Rom gefunden, kam 1772 nach Florenz, wo sie bis 1775 im Palast Pitti stand und jetzt, von Vincenzo Spinazzi restaurirt, im fünften Zimmer der grossherzoglichen Gallerie aufgestellt ist.

(Die ältere Litteratur der florentiner Niobegruppe ist bei Müller im Handb. § 126 notirt, wozu nur zu bemerken, dass der Welcker'sche Aufsatz, der wichtigste von allen, jetzt mit Zusätzen in dessen Alten Denkmälern 1. S. 209 ff. abgedruckt ist. In neuester Zeit hat über die Gruppe geschrieben Friederichs: Praxiteles und die Niobegruppe, Leipz 1855, dem ich entgegnet habe in Jahn's Jahrbb. f. Philologie Bd. 71, S. 694 ff.; vgl. auch meine Geschichte der griech. Plastik 2, S. 42 ff. Zu bemerken ist, dass die Frage über die ursprüngliche Art der Gruppirung und Aufstellung noch immer nicht endgiltig entschieden ist, obgleich diejenige in einem Giebel, die besonders Welcker verficht, die grösste innere Wahrscheinlichkeit für sich hat.)

Unser Museum besitzt von der Gesammtgruppe zur Zeit erst:

No. 41. Gruppe der Niobe und ihrer jüngsten Tochter.

Zur Erläuterung dieser wundervollen Schöpfung nur wenige Worte. Die vor uns stehende Figur nimmt die Mitte der ganzen Gruppe ein; von rechts und von links her eilen die Kinder, gescheucht von den Geschossen der Götter, der Mutter zu oder sie sind fliehend von den Pfeilen erreicht, sinken zusammen oder liegen bereits hingestreckt. In der Mitte dieser höchst bewegten Figurenreihe steht Niobe allein gross und fest da, und in ihrer Haltung vereinigt sich die Würde und Kraft der stolzen Königin, welche sich gegen die Gottheit überhob, mit der Sorgfalt und dem tiefen Schmerz der Mutter, welche die Ihrigen um sich erliegen und ihr jüngstes Kind in ihren Armen vom Verderben bedroht sieht. Demgemäss hat sie ihr angstvoll zu ihr geflüchtetes Töchterchen zwischen den leichtgebogenen Knien mit der rechten Hand halb schwebend an sich gedrückt, während sie mit der Linken das wallende Gewand ergriffen hat und dasselbe über die Schulter nach vorn zieht, nicht allein als eine naive weibliche Geberde, die Erstaunen verbunden mit Kraftgefühl und hohem Selbstbewusstsein ausdrückt, wie Welcker sagt, sondern, wie ich verstehe, um demnächst ihr Haupt zu verhüllen und den Anblick der unwillkührlich hervorbrechenden Thränen und des erstarrenden Schmerzes den triumphirenden Göttern zu entziehn. Denkt man sich auch diese linke Hand um das Kind geschlungen, so wird der Ausdruck des Mütterlichen, der Muttersorge, des Strebens, das Kind zu schützen in solchem Masse zunehmen, dass er die ganze Gestalt durchdringt, während die Bewegung, die wir vor uns sehen, neben dem Mütterlichen in Niobe auch ihre, selbst im höchsten Schmerze unvergessene Würde und ihren, auch in der Niederlage nicht gebrochenen Stolz meisterlich kennzeichnet. Mit gleicher Meisterschaft ist auch der Ausdruck des Gesichtes und der seelischen Situationen erfunden. Niobe trozt nicht mehr der siegreichen Uebermacht der Gottheit, denn ein solcher Trotz gegenüber dem namenlosen Unglück und bei den Leiden der Ihren wäre kindisch oder brutal, und Niobe wäre nie Mutter gewesen, wenn sie hier nur die eigene Erhabenheit empfände; aber sie ergiebt sich auch nicht, sie bittet nicht um Gnade, denn für die Gnade ist kein Raum mehr, sie findet keine Stätte im Gemüthe der die eigene verletzte Majestät rächenden Götter, und Niobe wäre nie Königin gewesen, hätte sich nie gegen die Göttin überhoben, wenn sie jetzt um Schonung flehen wollte. Was bleibt nun übrig? Fest und erhaben schaut sie empor

zu den Göttern, auszudrücken, dass sie diese als Rächer erkenne, und ihnen zu zeigen, dass sie auch so noch Fassung bewahre, zugleich aber ringt sich ein Seufzer, ein Stöhnen der Angst aus der gepressten Brust und das Zusammenziehn der Brauen, das Zucken der Augenlider, namentlich des unteren, ein der Natur in grösster Feinheit abgelauschter Zug, verkündet uns einen im nächsten Augenblick hervorbrechenden Strom heisser, unwillkürlicher Thränen. In jenem Blick verkündet sich die Heldin, in diesen Thränen unterwirft sich sie Creatur überirdischer Obmacht. Nun wird sie ihr Haupt verhüllen, und wenn die nächsten Augenblicke die Kinder alle um die Mutter dahingestreckt haben, wird Niobe dastehn göttlich gross und menschlich edel, erstarrt, zu Stein geworden vor dem Uebermaass des Schmerzes.

No. 42. Der Pädagog mit dem jüngsten Sohne.

(Gefunden 1831 zu Soissons nördlich von Paris, dem alten Noviodunum oder Augusta Suessonum, jetzt im Louvre, No. 866 J des Clarac'schen Katalogs, die Köpfe nach den Statuen in Florenz zugesetzt: abgeb. in R. Rochettes Monumens inédits pl. 79 (verkehrt herum, rechts und links vertauscht), auch in Clarac's Musée des sculptures pl. 589, No. 1280, ferner in Welcker's Tafel und in der meinigen. Ueber andere und zum Theil etwas verschiedene Wiederholungen dieser Gruppe, die in dem Exemplar von Soissons am besten erhalten ist und die Composition allein vollständig giebt vgl. Welcker a. a. O. S. 227, und Clarac im Louvrekatalog a. a. O.)

Diese Gruppe nahm in der gesammten Figurenreihe etwa die zweite Stelle von der Mutter rechts (vom Beschauer) ein; der Pädagog erscheint als ein ungriechischer Sclave, als welchen ihn ausser dem Gesichtstypus auch die Kleidung charakterisirt, namentlich der Chiton mit Aermeln bis an die Handwurzel und die eigenthümliche Art von Stiefeln; er sucht seinen Pflegling, indem er ihn an sich zieht, zu retten oder vor den Blicken der Götter zu bergen, während er selbst das Antlitz zum Orte des Verderbens emporgewendet und die linke Hand wie abwehrend ausstreckt. Bemerkt werden muss, dass die Ausführung dieser Gruppe hinter derjenigen der florentiner Figuren weit zurücksteht, sie ist schwer und plump und augenscheinlich aus später Zeit, aber unschätzbar als unverletztes Zeugniss der Composition.

Von den übrigen Denkmälern unseres Museums geht am bestimmtesten auf Praxiteles zurück:

No. 43. Der Apollon sauroktonos.

(Parischer Marmor, aus Villa Borghese im Louvre, Clarac's Katal. No. 19, abgeb. in den Sculture della Villa Borghese St. 2, No. 5, in Winckelmann's Mon. ined. No. 40; Bouillon, Mus. roy. 1, 16; Clarac, Mus. des sculpt. pl. 268, No. 903; Müller, Denkmäler 1, No. 147 a. Ueber andere Wiederholungen dieser Statue, darunter eine in der Villa Albani wie das Original in Erz ist, vgl. Müller's Handb. § 127, 7. Ueber die Originalstatue und deren Bedeutung s. Welcker's Katalog des bonner Gypsmuseums 1te Ausg. No. 28, 2te Ausg. No. 19 und was dort Note 16 von sonstiger Litteratur citirt ist; dazu Feuerbach Vatican. Apollo 2te Ausg. S. 198 ff. Note und dessen Geschichte der gr. Plastik 2, S. 131 f., sowie Welcker, Alte Denkmäler 1, S. 406 f. Der Kopf ist antik, gehört aber nicht zu dieser Statue, in der rechten ergänzten Hand müsste der Gott einen Pfeil halten.)

Plinius sagt in der Aufzählung von Praxiteles Erzwerken (34, 70.) „er machte auch einen jugendlichen Apollon, der einer zu ihm herankriechenden Eidechse mit dem Pfeil aus der Nähe auflauerte, den man „den Eidechsentödter" nennt. Um ein Tödten des artigen Thierchens, welches an dem Stamme, an den der Gott gelehnt ist, heraufschlüpft, handelt es sich aber wahrscheinlich gar nicht, und der Name, der sicher kein Cultname Apollons ist, scheint nur aus dem Augenschein der Situation, vielleicht mit scherzhafter Anspielung auf den feierlichen Beinamen „Pythotödter" der Statue beigelegt worden zu sein. Die Eidechse galt wie andere Erdthiere, so Schlange und Maus, für weissagerisch, und es scheint Eidechsenorakel und Eidechsenpropheten (Galeoten) gegeben zu haben; nur kennen wir die Art der Prophetie nicht. Da nun Apollon der eigentliche Orakelgott war, so konnte er im Ernst oder Scherz mit allem Orakelwesen in Verbindung gesetzt werden, und dies halte ich für die Grundlage der heiter anmuthigen Composition des Praxiteles. Die Erfindung scheint mir Feuerbach am besten zu charakterisiren wie folgt: „Der Knabe Apollon weilt in ländlicher Stille; um die Mittagsstunde ruht er nachlässig an einen Baum gelehnt, in der Rechten gedankenlos mit einem Pfeile spielend. Der Bogen lag in der Originalstatue wahrscheinlich zu den Füssen des Gottes. Da kriecht nun eine Eidechse den Baum empor; unwillkührlich zuckte vielleicht die Rechte, um sie zu verletzen, aber in demselben Augenblick erwacht in Apollon die Gabe der Weissagung, und das Haupt des jungen Gottes neigt sich dem Thierchen entgegen und lauscht träumerisch der geheimnissvollen Kunde". —

Der Verwandtschaft des Gegenstandes wegen lassen wir die beiden anderen Apollonstatuen folgen, welche unser Museum bisher besitzt, wobei wir bemerken wollen, dass das Ideal dieses Gottes

ohne Zweifel dem Kreise der Kunst des Praxiteles und Skopas seine Vollendung verdankt, und dass wir sehr wahrscheinlich auch unsere beiden Statuen auf Vorbilder aus dieser Zeit und aus diesem Kreise zurückzuführen haben. Wenig ist zu sagen über

No. 44. Apollino.

(Marmor, in Florenz, abgeb. in Maffeis' Raccolta di statue 39, bei Piranesi, Statue 1, in Morghen's Principj del disegno tav. 12—17, in Clarac's Mus. des sculpt. 477; 912 c, in Müller's Denkmälern 2, 126 und sonst.)

Eine Reihe von Statuen zeigt Apollon mit über das Haupt gelegter Rechten und dem an dem Stamme, an den er sich lehnt, aufgehängten Bogen, ruhend; einige dieser Statuen stehn in offenbarem Bezug zum Siege über Python, andere dürften, weniger bestimmt, Ruhe nach dem Kampfe überhaupt angehn, und zu diesen gehört die unsere; noch andere endlich zeigen den Gott, wie er bereits die Kithara ergriffen, und also, nachdem er als Bogner gewirkt hat, nun als musischer Gott sich offenbaren will. Einen gemeinsamen Namen für diese ohne Zweifel auf verschiedenen Cultgestalten ruhenden Statuen giebt es nicht, und kann es nicht geben. Die florentiner Statue gehört zu den jugendlichsten und zartesten Darstellungen des Gottes, und ist durch die weiche Behandlung der Formen allerdings ausgezeichnet, dennoch aber, namentlich in früherer Zeit, überschätzt worden.

Je kürzer ich mich über den Apollino fassen zu dürfen geglaubt habe, desto ausführlicher müsste ich über den Apollon von Belvedere und die Artemis von Versailles sprechen, wenn ich hoffen wollte, meine Ansicht über die Bedeutung dieser beiden Statuen zur Geltung zu bringen; aber für ausführliche Erörterungen, für Bekämpfung und Widerlegung fremder Ansichten und die Begründung der eigenen ist hier am wenigsten der Ort, ich muss mir dies Alles demnach für eine andere Gelegenheit vorbehalten, aber Niemand wird mir verdenken, dass ich die Statuen so erkläre, wie sie meiner Ueberzeugung nach erklärt werden müssen, und das ist: zusammengehörig, als Theile einer Gruppe, welche ausser den erhaltenen Statuen noch die der Leto und die des Tityos umfasste, so wie diejenige die Paus. 10. 11. 1 beschreibt, in der ich das Original der auf uns gekommenen Statuen erkenne, und welche darstellte: Leto von ihren zur Hilfe herbeigerufenen Kindern gegen Tityos vertheidigt und an demselben gerächt. Die Aufstellung war auf einer halbkreisförmigen Basis, und die beiden erhaltenen Statuen:

No. 45. Der Apollon von Belvedere oder der vaticanische Apollon und

No. 46. Die Artemis von Versailles

sind in unserem Museum in der Weise aufgestellt, wie ich glaube, dass sie in der ganzen Gruppe gestanden haben; zwischen beiden ist die Stelle der Leto, beider Angesicht und Blicken gegenüber die des sinkenden, von Apollons erstem Pfeil getroffenen Tityos.

(Beide Statuen sind von Marmor; derjenige der Artemis gilt für parisch, ob derjenige des Apollon griechisch oder italisch sei ist streitig. Der Apollon wurde um die Mitte des 16. Jahrhunderts bei Porto d'Anzo, dem alten Antium gefunden, ist von Montorsoli restaurirt und steht im Cortile di Belvedere im Vatican. Die Litteratur über diese Statue, vielleicht die berühmteste und populärste aller, ist zu umfangreich, um hier ganz angegeben werden zu können, die Hauptabbildungen sind in Müller's Handb. § 361, 1 verzeichnet, ebendaselbst die wichtigsten Besprechungen. Ueber und gegen die Feuerbach'sche Erklärung der Statue aus Aeschylos' Eumeniden vgl. Göttinger gelehrte Anzz. 1835, S. 1296 ff., Hall. Allg. Litt. Zeitung 1835, S. 254 ff. und Rhein. Museum 3, S. 630; gegen meine Erklärung des Apollon als Tityossieger in meinen kunstarchäol. Vorll. S. 83 ff. hat Urlichs in Jahn's Jahrbb. für Philologie Band 70, S. 130 einige Gegenbemerkungen gemacht. — Der Fundort der Artemis ist, so viel ich weiss, nicht bekannt und ebenso wenig deren frühester Aufbewahrungsort, feststeht nur, dass sich die Statue seit Heinrichs IV. Zeit (vielleicht schon seit Franz I.) in Frankreich befindet, wo sie zuerst in Meudon, dann in Fontainebleau, drittens in Versailles stand und in neuerer Zeit in den Louvre (No. 178 in Clarac's Katalog) versetzt ist. Ihr Restaurator ist Barthélemy Prieur. Die Abbildungen dieser Statue sind unzählbar, vergl. nur Mus. Franç. 1, 2; Bouillon, Mus. des ant. 1, pl. 20; Clarac, Mus. des sculpt. 284, No. 1202; Müller's Denkmäler d. a. Kunst 2, No. 156.)

Ueber den Apollon steht nach allgemeiner Ueberzeugung der Einsichtigen seit Winckelmann fest, dass er sich von einem Kampfe siegreich wegwende, so dass der Kampfeszorn mit der Siegesfreudigkeit sich im Ausdruck des Gesichtes mischt; feststeht ferner, dass Apollon mit seinem Bogem gekämpft hat, d. h. dass wir den Bogen in dessen vorgestreckter linken Hand zu ergänzen haben, denn was hiegegen eingewendet worden ist überaus geringfügig. Nur über den Gegner, den Apollon gefällt hat, hat man sich nicht einigen können, jedoch ist man, den Gedanken an die Niobiden so gut wie den an die Eumeniden, und zwar mit Recht verwerfend, meistens am Python hangen geblieben, den schon Winckelmann angenommen hatte.

Indem man sich hiebei mit durch die kleine Schlange leiten liess, welche sich an dem die Statue stützenden Baumstamm heraufringelt, und in der man eine gleichsam attributive Bezeichnung

des Apollon pythoktonos erkannte, übersah man nicht allein, dass die Schlange, um an den eben von Apollon getödteten Python auch nur erinnern zu können, sich nicht ganz behaglich an dem Stamm heraufringeln durfte, sondern zum mindesten als getödtet dargestellt werden musste, sei es zu des Gottes Füssen, sei es über den Stamm gehängt, sondern man übersah auch ein Moment, welches zum Errathen des Gegners wichtiger ist als alle anderen, und welches auch den Python, gegen den im Übrigen Stichhaltiges nicht eingewendet werden kann, ausschliesst. Dies Moment ist, dass Apollon, während sein Sieg noch kaum entschieden ist, oder sich eben erst entscheidet — denn noch hält der Gott die rechte Hand schwebend bereit, um einen zweiten Pfeil aus dem Köcher zu nehmen —, schon sich nach rechts von seinem Gegner wegwendet. Diese Wendung in diesem Augenblick ist durch keinen anderen Sieg des Apollon erklärbar, als durch den über Tityos; jedem anderen Gegner gegenüber musste Apollon zum mindesten bis zum durchaus vollendeten Siege das Feld behaupten, von Tityos wendet er sich nach dem ersten Pfeilschusse ab, um sich seiner Mutter tröstend und beruhigend zuzuwenden, die, von dem frechen Riesen schamlos angefallen, verzweiflungsvoll ihre Kinder zur Hilfe gerufen hat. Nur die Anwesenheit der Mutter, behaupte ich, nur die Zusammenstellung mit Leto in einer Gruppe motivirt die Wendung des Apollon; und kein Mensch kann läugnen, dass die Verachtung, die, um mit Winckelmann zu reden, auf seinen Lippen sitzet, dieser unverkennbare Ausdruck von Hohn, der ausser im Munde auch in der Nase liegt, und der Stolz, der von der Stirn und vom Auge strahlt, einem Tityos gegenüber zum mindesten mehr berechtigt, des Gottes würdiger ist, als gegenüber jedem denkbaren anderen Gegner.

Was nun die Artemis anlangt, so hat man sie meistens als die blosse Jagdgöttin erklärt. Allein es ist doch empfunden worden, dass der neben der Göttin laufende Hirsch zur Charakterisirung der Jägerin Artemis nicht ausreiche — und genauere Forschung ergiebt, dass dies überhaupt kaum der Fall sei —, und dass namentlich die energische Wendung des Kopfes eine andere Erklärung fordere. Denn der Jäger, also auch die Jagdgöttin, lässt sich nicht durch irgend Etwas von der einmal eingeschlagenen Richtung, in der ein Wild verfolgt wird, ablenken. Man hat also daran gedacht, es solle hier Artemis dargestellt sein, wie sie ihre goldgehörnte kerynitische Hinde gegen die Verfolgung des Herakles beschütze; aber das passt schon deswegen nicht, weil die Göttin dem verfolgenden Helden gegenüber

unter keiner Bedingung laufend oder rasch hinwegschreitend dargestellt werden durfte. Die Lösung giebt sich auch hier durch die Tityosgruppe. Wie Apollon ist Artemis durch den Hilfeschrei der Mutter herbeigezogen worden; rasch kommt sie daher und eilt auf die geängstete Mutter zu, ihr Blick haftet auf Tityos, der eben, von Apollons erstem Pfeil getroffen, zu weichen oder zu sinken beginnt, und wie unwillkürlich greift auch ihre Hand nach einem Pfeil.

So ist in den beiden Statuen der Mythus in seinem entscheidensten Momente umfassend dargestellt; in Artemis das eilige Herbeikommen aus der Ferne auf den Ruf der Mutter, in Apollon die wirksam gewordene Hilfe und der Sieg über den Angreifer. Es ist zugleich durch die Annahme der Gruppirung eine Erklärung für die unter allen anderen Annahmen unerklärliche Wendung beider Statuen gefunden und es ist zugleich gelungen, durch die Annahme einer grösseren Gruppe, die man sich nach bekanntem antiken Compositionsschema auf einer halbkreisförmigen Basis aufgestellt zu denken hat, die beiden Statuen zu verbinden, deren grosse Aehnlichkeit und fast wunderbare Uebereinstimmung im Ganzen wie im Einzelnsten, bis hinab auf die Form der Fussbekleidung, längst und von Vielen bemerkt und als Merkmal ihrer Zusammengehörigkeit anerkannt worden ist. —

Nach ziemlich allgemeiner Ueberzeugung geht auf ein Original des Praxiteles auch zurück:

No. 47. Der Erostorso von Centocelle.

(Marmor, im Vatican, abgeb. Mus. Pio-Clem. 1, 12 und sonst mehrfach, z. B. in Müller's Denkmälern d. a. Kunst 1, 144; vgl. dessen Handb. § 127, 3, Welcker im Katalog des bonner Gypsmuseums No. 21, Panofka in den Schriften der berliner Akademie 1853, S. 31 ff., der die Statue ohne hinreichenden Grund Himeros benennt, meine kunstarchäol. Vorll. S. 98 und Geschichte der griech. Plastik 2, S. 29 ff. Verglichen werden muss mit diesem Fragment einerseits der Elgin'sche Eros im britischen Museum (Elgin Saloon No. 113, alte No. 306), abgeb. u. a. in Müller's Denkmälern 1, No. 145, ohne Frage die vollendetste Darstellung des Gottes und ein Werk ersten Ranges, und andererseits eine Statue des Eros im Museo borbonico, abgeb. Mus. Borbon. 6, 25 und in Müller-Wieseler's Denkmälern 2, No. 630, die besterhaltene Statue des Gottes.)

Praxiteles hatte in seiner Statue in Thespiä den Eros weder als Bogenschützen noch als Knaben dargestellt, sondern als einen ruhig stehenden zarten Jüngling. Beides trifft in unserem Torso und in den angeführten Paralleldenkmälern, sowie in noch mehren anderen zu. Die kindliche Gestaltung des Eros ist später, und diejenige, die wir hier vor uns sehen, ist in der That die einzige, welche den Gott

der Liebe in charakteristischer Weise vergegenwärtigt. Denn der Knabe weiss Nichts von Liebe, welche den Menschen nur in dem Lebensalter, das wir hier wiedergegeben finden, durchaus beherrscht. Und so konnte der Gott der Liebe, der dies und nur dies sein sollte, auch allein in der Gestalt eines solchen weichen Jünglings dargestellt werden, der auf der Grenze der Knabenjahre steht. Der Gesichtsausdruck unseres Eros, obwohl er ernst ist, zeigt keine Spur von Traurigkeit oder Melancholie, sondern schwärmerisches oder träumerisches Versunkensein in Gefühl und Betrachtung, denn dass die Gedanken des Gottes nicht auf ein bestimmtes Object gerichtet sind, das zeigt sich deutlich in der glatten Stirn und in den unbewegten Brauen, welche das Sinnen nach der Mitte zusammenzieht. Zu diesem träumerischen Versunkensein stimmt auch die leise Neigung des Hauptes, während ein flüchtiges Lächeln um die Lippen andeutet, dass schöne Bilder durch des Jünglings Seele ziehn. Das reiche, über der Stirn in einen Knoten gebundene Haar bezeichnet das besprochene Alter, da dasselbe beim Eintritt in die reiferen Jünglingsjahre abgeschnitten wurde. So bewunderungswürdig der Kopf ist, so wenig kann man den Körper loben, der, viel zu derb und hart gehalten, für die späte (römische) Entstehung dieser vermuthlichen Copie nach Praxiteles' thespischem Eros zeugt. — Mit dem Eros verbinden wir:

No. 48. Den Torso der s. g. Psyche von Capua.

(Parischer Marmor, gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts in den Ruinen des Amphitheaters von Capua gefunden, jetzt in Neapel; vgl. Millingen's Ancient uned. Mon. Ser. 1, pl. 3, Gerhard's Antike Bildwerke 1, 62, 1, Gerhard u. Panofka: Neapels antike Bildwerke S. 65, E. Wolff im Bullettino von 1833, S. 132 ff., Welcker im Katalog des bonner Gypsmus. No. 64, meine kunstarchäol. Vorll. S. 95 und Urlichs' Gegenbemerkungen in Jahn's Jahrbb. f. Philol. Bd. 70, S. 184. Abgesehn von den ganz fehlenden Theilen hat die Statue nach Wolff a. a. O. schon im Alterthum Schaden gelitten und vielleicht Ergänzungen erfahren, ist aber besonders durch Nachhilfe eines modernen Meissels beträchtlich geschädigt worden.)

Es ist leichter, sich über die ausgesuchte Schönheit dieses kostbaren Fragmentes, über die Regelmässigkeit der Züge und den Hauch jugendlicher Unschuld und Reinheit, der auf derselben liegt, über die Anmuth der Haltung und die Zartheit der Formen zu verständigen, als über die Bedeutung. Eine Aphrodite kann nicht gemeint sein, Welcker's Vorschlag, eine tragische Person zu erkennen, ist zu unbestimmt, um gebilligt werden zu können, und wenn ich früher

geglaubt habe, die Figur in das Gebiet des Genre verweisen zu können, so hat Urlichs mit Recht dagegen geltend gemacht, dass die Aufstellung eines Genrebildes im Amphitheater nicht wahrscheinlich sei. So wird man halb gegen seinen Willen wieder auf den Namen einer Psyche gedrängt, den das schöne Fragment im Künstlermunde führt. Dass für eine Psyche der jugendfrische Körper gerade so gut passt, wie die Haltung, in der, nach Millingen's Ausdruck, bei einem gewissen Anstrich von Melancholie der Ausdruck von Zärtlichkeit und Gefühl hervortritt, der den besonderen Reiz sittlicher Vorzüglichkeit hat, dies ist nicht zu läugnen. Und wenn man sich daran gestossen hat, dass der Statue die Flügel fehlen, mit denen Psyche ausgestattet zu sein pflegt, so muss daran erinnert werden, dass dies nicht ohne Analoga ist; man denke nur an die bekannte Gruppe im Capitol, welche Eros und Psyche in Umarmung und Kuss zeigt (abgeb. u. a. in Müller-Wieseler's Denkmälern 2, No. 681), und zwar Beide nicht beflügelt. — Wenn Millingen dies Fragment mit der an derselben Stelle in Capua gefundenen Statue der Aphrodite (unten, Zimmer VI.) aus derselben Schule und aus der glücklichsten Zeit der Kunst ableitet, so kann ich nur der letzteren, nicht auch der ersteren Bemerkung zustimmen, denn die Psyche ist der Aphrodite unendlich überlegen und diese stammt gewiss nicht aus der Blüthezeit der Kunst, sondern ist eine ziemlich leere und trockene Copie nach einem allerdings vorzüglichen Original. —

Nach meiner Ansicht geht auf ein Original des Praxiteles auch zurück:

No. 49. Kopf des Trophonios.

(Bekannt und berühmt unter dem Namen des „Talleyrand'schen Marmorkopfes", früher im Besitze des Fürsten Talleyrand, jetzt im Louvre; abgeb. in der archäol. Zeitung von 1843, Taf. 1, vgl. das. Panofka, der die Deutung auf Trophonios aufstellt.)

Trophonios, seines Namens ein „Nährer oder Nährgott", also ein Gott vegetativen Gedeihens, als welchen ihn auch sonst Vieles in seiner Mythologie unverkennbar bezeichnet, war zugleich der in Träumen Orakel spendende Erdgott von Lebadeia, dessen unterirdische Orakelstätte bekannt ist. Dass Praxiteles das Tempelbild des Trophonios für Lebadeia gemacht habe bezeugt uns Plinius. Nun scheint aber in der That der in Rede stehende Kopf in wirklich erstaunenswerther Weise den oben angezeigten doppelten Charakter des Trophonios wiederzugeben: seine eigenthümliche Milde, namentlich ein unnennbarer aber auch unverkennbarer Zug um den

Mund, welcher den Verdacht erregt hat, die Büste sei modern, bezeichnet den freundlichen Nährer, während das traumbefangene und doch so klare Auge den Traumseher, den Gott des Traumorakels in vollkommenster Weise vergegenwärtigt. Der eigenthümliche palmettenartig ornamentirte Gegenstand in seinem Haar, diese aus vegetativen Elementen componirte Krone geht den Gott des vegetativen Gedeihens an. Äusserlich betrachtet sind die Formen archaisch, namentlich erscheinen Haar und Bart ganz in der Manier der alten Kunst gebildet, dagegen ist das Antlitz selbst von der höchsten Schönheit und Feinheit und der Ausdruck ein solcher, den nur ein grosser Meister hervorbringen konnte; und doch wieder harmoniren jener Archaismus und diese vollendete Schönheit so durchaus mit einander, dass letztere verliert, sobald man die alterthümlich gebildeten Theile hinwegdenkt oder dem Auge entzieht. Der Cultus der Trophonios war ein sehr alter, und es ist wohl denkbar, dass auch ein altes Tempelbild vorhanden war, welches, wie dies und jenes andere, in Parexiteles' Zeit erneuert wurde unter Beibehaltung des alten Typus. Dass dies geschehn sei, wissen wir nicht, aber, wurde Praxiteles eine solche Aufgabe gestellt, er konnte sie nicht anders und nicht vollkommener lösen, als sie in diesem Kopfe gelöst ist.

Der Verdacht, dass dieser Kopf modern sei ist so unbegründet wie nur möglich; ein moderner Künstler konnte eben so wenig die eigenthümliche Verschmelzung der alten Formen mit der Schönheit und dem Geiste der edelsten griechischen Kunst der Blüthezeit vollziehn, wie er jemals auf die singuläre Haar- und Bartbildung und auf die noch singulärere Krone kommen konnte. —

Auf den Kunstkreis der jüngeren attischen Schule, wenn auch nicht in bestimmter Weise auf namhafte Werke ihrer Meister, geht auch das Ideal des Dionysos zurück und zwar wahrscheinlich in seiner doppelten Gestalt, d. h. sowohl der sogenannte indische, der bärtige Dionysos, welchen die als „Sardanapallos" bezeichnete Statue im Vatican am vollkommensten darstellt, wie auch der jugendliche Dionysos, der in einer Reihe mehr oder weniger vorzüglicher Statuen erhalten ist. Wir besitzen bisher von dem bärtigen Dionysos keinen Repräsentanten, und von dem jugendlichen nur

No. 50. Eine Statue des jugendlichen Dionysos,

(Marmor, 3 Fuss 10 Zoll hoch, in Dreden, siehe Hettner's Katal. No. 275, abgeb. Augusteum 2, 74.)

ein durchaus unbedeutendes Werk.

Interessanter ist:

No. 51. Die Büste des geflügelten Dionysos (Psilax).

(Marmor, gefunden in Narni, aufbewahrt im Museum zu Berlin, abgeb. und besprochen in E. Brauns: Die Kunstvorstellungen des geflügelten Dionysos, München 1839, Taf. 3, S. 3 und Müller-Wieseler's Denkmälern d. a. Kunst 2, No. 387, vgl. Welcker im Katalog des bonner Gypsmus. 2te Aufl. No. 121 b. und im Rhein. Museum 1839, S. 592. Neuerdings hat Panofka für diese Büste den Namen eines Narkäos vorgeschlagen, aber mit wenig überzeugenden Gründen in einer Abhandlung über merkwürdige Marmorwerke des berl. Museums in den Schriften der berl. Acad. v. 1857.)

Den Beinamen Psilax, von *ψίλον* Flügel, führte der geflügelte Dionysos in Amyklä nach Pausan. 3, 19, 6, und die Bedeutung der Flügel bei dem Gotte des Weines kann nach der ausdrücklichen und augenscheinlich richtigen Erklärung des Periegeten nicht zweifelhaft sein. „Sie benennen," sagt Pausanias, „den Gott sehr mit Recht Psilax, denn Psila nennen die Dorier die Flügel; die Menschen aber erhebt und erregt der Wein nicht anders, wie den Vogel die Flügel." Diese Erklärung ist um so augenscheinlicher richtig, da Welcker nachgewiesen hat, dass für die Erhebung, wenn heftige innere Bewegung drängt, für das Aufschweben, wenn Hoffnung, Freude, Ruhmbegier hebt, das Fliegen bei den Alten ein üblicher Ausdruck sei; kein Wunder also, wenn auch dem Rausche, der Begeisterung durch den Wein und dem Gotte dieser Begeisterung Flügel verliehen werden. Der geflügelte Dionysos kommt bärtig (s. Müller-Wieseler's Denkm. d. a. K. 2, No. 386) und jugendlich vor, hat aber in beiden Fällen einen Schleier über dem ganzen oder über dem Vorderkopf, der zum Theil die Flügel verhüllt. Ob durch diesen die Verschleierung der Sinne durch den Weinrausch angedeutet werden soll, oder ob er bestimmt ist, die in dem Gotte wie in seinem Getränke wirkende Kraft als eine geheimnissvoll verborgene zu bezeichnen, dies ist bisher nicht entschieden. Unsere Büste ist jugendlich, aber von ernstem, wenngleich mildem Ausdruck; eine Binde liegt um die Stirn und aus ihr geht der zurückgeschlagene Schleier hervor, sowie auch die aus einem Epheukranze hervorstehenden Flügel an diesem Stirnbande befestigt scheinen. Von dem reichen Haar stehlen sich nur ein paar Locken unter dem Schleier hervor und ringeln sich auf die Wangen herab, die übrige ganze Hauptmasse des Haares ist, einigermassen alterthümlich, zurückgestrichen, und fällt, nach oben künstlich getheilt, in bedeutender aber weicher Fülle auf den Nacken hinunter. —

Auf den Gott des Weines lassen wir die Gestalten seines Thiasos folgen; obenan ist hier, als ein vielfach auf Praxiteles, und zwar auf dessen Periboëtos, wenn auch mit Unrecht zurückgeführtes Werk, zu nennen:

No. 52. Der ausruhende Satyr.

(Marmor, im capitolinischen Museum, abgeb. Mus. Capitol. Sala grande tav. 16 und vielfach sonst, s. z. B. Müller's Denkmäler d. a. K. 1, No. 143. Die Figur ist sehr oft wiederholt und gehört zu den populärsten der alten Kunst, s. Welcker im Katalog des bonner Gypsmus. 2te Aufl. No. 26. In Betreff der Frage über die zuerst von Visconti im Pio-Clem. 2, 30 behauptete und von Vielen, wie z. B. Welcker im bonner Katalog a. a. O., E. Braun in seiner Götterlehre S. 493 u. A. angenommene Zurückführbarkeit dieser Statue auf den περιβόητος des Praxiteles vgl. von neueren Schriften besonders: Stark's Archäol. Studien zu Müller's Handb. Wetzlar 1852, S. 18 ff., Friederichs: Praxiteles und die Niobegruppe S. 12 ff. und meine Gegenbemerkungen in Jahn's Jahrbb. für Philologie Bd. 71, S. 679 f., vgl. Geschichte der griechischen Plastik 2, S. 34 f.)

Diese Statue bietet eins der vorzüglichsten Muster der Satyrn edlerer Art und Auffassung, in der sie sich der Gestalt ihres Gottes selbst nähern, er geht, wenn auch nicht auf das genannte praxitelische Vorbild, so doch jedenfalls auf ein berühmtes Original zurück, wie schon die grosse Zahl der Wiederholungen beweist, deren Winckelmann bereits 30 kannte, von denen die meisten als Brunnenverzierung gedient haben werden, und ist mit Recht als „unser περιβόητος (der Vielgerühmte)" bezeichnet worden. Die Bedeutung der Statue wird leicht klar, wenn man davon ausgeht, dass bei Dichtern die Satyrn am Rande von Bächen und Quellen im Walde mit den Nymphen spielend und tanzend vorkommen, und dass man sie einsam flötend an Quellen malte (s. z. B. Philostr. Imagg. 1, 21). So stellte man auch Satyrstatuen an Brunnen auf, wo zu der Musik des Wasserrieselns sich ihr Flöten zu gesellen schien. Nun flötet zwar unser Satyr nicht, sondern er ruht vom Flötenspielen aus; nachlässig und bequem an einen Baumstamm gelehnt, der das Waldlokal andeutet, schaut er mit schalkhaftem Lächeln hinaus in die Ferne, gleich als lausche er dem Rieseln des Baches, dem Rauschen der Wipfel, dem Rufe der Echo, welche seine Flötentöne zurücksendet. Er ist die Personification der süssen Waldeinsamkeit mit Fels und Quelle und mit ihren kühlen Schatten, und drückt das ganze Behagen des Aufenthalts in dieser Waldeinsamkeit aus. Die schönen und fliessenden Formen des Körpers zeigen die gesundeste und frischeste Naturwüchsigkeit, jedoch ohne

den Adel, welchen eine höhere göttliche Natur der weichen Jünglingsschönheit des Dionysos giebt, und ebenfalls ohne die straffere Ausbildung, welche der Körper menschlicher Jünglinge den Uebungen der Palästra verdankt. Zum „Geschlechte der nichtsnutzigen und leichtfertigen Satyrn (*γένος οὐτιδανῶν Σατύρων καὶ ἀμηχανοεργῶν* Hes. fragm.)“ gehört auch unser Jüngling, trotz seiner Schönheit; denn schwerlich taugt er zu Anderem als zum freien Umherschweifen, zu einem Tanz mit den Nymphen oder zu der unendlich behäbigen Ruhe, in der wir ihn vor uns sehn. Das Gesicht hat bei einem eminent sinnlichen Ausdruck nur einen ganz leisen, aber dennoch merkbaren Zug thierischer Bildung: die Form der Stirn, das Emporsträuben des Haars über derselben und die Stellung der Augen erinnert in sehr discreter Weise an den Typus des Bocksgesichtes, während die zugespitzten Ohren der Thierbildung directer angehören.

No. 53. Eine kleine lachende Satyrbüste.

(Nach Angabe des Inventariums in Neapel, aber mit den in Gerhard's und Panofka's Verzeichniss von Neapels antiken Bildwerken verzeichneten nicht zu identificiren, 10″ hoch. Vgl. für diese Kategorie von Satyrn Müller's Handb. § 385, 2; das vollkommenste Muster ist der s. g. Faune à la tâche aus der Villa Albani in München, Glyptoth. 100, abgeb. in Müller-Wieseler's Denkmälern der alten Kunst 2, No. 454.)

Diese Büste bietet uns ein Beispiel des unedleren und mehr dem Thierischen angenäherten Satyrtypus, bei dem namentlich das grinsende Lächeln die Niedrigkeit des Wesens deutlich genug verkündet. Ungefähr derselben Classe gehört wenigstens durch die Ergänzung an:

No. 54. Ein tanzender älterer Satyr.

(Marmor, Fundort unbekannt, früher im Palast Rondanini in Rom, seit 1826 im brit. Mus., Synops. 63. Aufl., S. 98, abgeb. in Clarac's Musée des sculpt. pl. 714, No. 1703; vgl. für die Kategorie Müller's Handb. § 385, 4c; am meisten Verwandschaft mit unser Statue hat die berühmte Statue in der Villa Borghese in Rom, abgeb. u. a. in Müller-Wieseler's Denkmälern d. a. Kunst 2, No. 463, über die besonders Brunn im N. Rhein. Mus. 4, S. 468 f. zu vergleichen ist; nur muss wohl bemerkt werden, dass der borghesische Satyr eben erst zum kunstgerechten Tanz ansetzt, während der britische sich schon im Tanzschritt daherbewegt.)

Während der capitolinische Satyr die ganze Weichheit der im süssen Nichtsthun dahinlebenden Walddämonen vergegenwärtigt, vertritt diese Statue eine andere Art der Auffassung dieser Naturbur-

sche, welche uns sehnige, wettergebräunte, von ausgelassener dionysischer Lustigkeit durchglühte Gestalten vorführt, welche mit lärmender Musik in dem wilden Zuge des Gottes einherziehn. Die Ergänzung hat unserer Statue einen ziemlich thierischen Gesichtstypus gegeben. der übrigens durch die Parallelmonumente gerechtfertigt erscheint, ebenso sind derselben wie der borghesischen durch die Ergänzung der Arme ein paar Hohlbecken in die Hände gegeben, während die Statue wahrscheinlich, wie ebenfalls die borghesische, die Doppelflöte gehalten hat. Die Bewegung ist in hohem Grade lebendig und die Formen des bei aller Sehnigkeit und Straffheit von athletischer Ausbildung durchaus entfernten Körpers sind durchaus wohl verstanden. — Ein Hauptwerk aus diesem Kreise der Gegenstände und eine der liebenswürdigsten Antiken ist:

No. 55. Silen mit dem Bakchoskinde.

(Harter griechischer Marmor (grecchetto), gefunden im 16. Jahrhundert in den Gärten des Sallust zwischen dem Quirinal und dem collis hortorum, früher in der Villa Borghese (Stanza 9, No. 13), jetzt im Louvre, Clarac's Katalog No. 709, abgeb. in Maffeis Raccolta di Statue 77, Piranesi Statue 15, Mus. roy. 2, 19, Bouillon, Mus. des ant. 1., 54, Clarac, Mus. des sculpt. pl. 333, Müller-Wieseler's Denkmäler der alten Kunst 2, No. 406, vergl. Welcker's Katalog des bonner Gypsmuseums 2te Aufl. No. 25 und meine kunstarchäolog. Vorll. S. 126 f. Das linke Bein ist nicht, wie ich selbst, Andern folgend, a. a. O. angegeben habe, ergänzt, sondern antik, aber arg zerbrochen und mit Zwischensetzung einzelner moderner Stücke zusammengeflickt. Mehre, aber weit zurückstehende Wiederholungen sind bei Welcker a. a. O. Note 20 verzeichnet.)

Silen, der älteste der Satyrn und ihr Chorführer, welcher in doppelter Gestalt dargestellt wird, einerseits als trunkener, dickbäuchiger Alter mit kahler Platte und andererseits als Erzieher und Wärter des Dionysoskindes in würdiger und edler Gestalt, als der weise Silen der Poesie, erscheint hier in der letzteren Auffassung als sinniger, liebevoller und aufmerksamer Wärter des ihm anvertrauten göttlichen Kindes. Ruhig an einen Baumstamm gelehnt, an dem seine Nebris hangt, hält er den derben, frischen, lebensfrohen Knaben, der sich in behaglicher Bewegung herumwirft und den Alten am Bart zausen zu wollen scheint, sicher, aber leise und lose und wie respectvoll im Arme, ohne den göttlichen Körper mehr als nöthig zu berühren und ohne die lebhaften Bewegungen des Kindes irgendwie zu hemmen. Dabei schaut er ihn so zärtlich und vergnüglich an, dass sich die Fröhlichkeit des Kleinen in den gutmüthigen Zügen des Alten spiegelt. Dass das Kind sicher Dionysos und nicht etwa ein Satyrbube sei, ist schon von Welcker hervorge-

hoben und dies ist auch unzweifelhaft; nur durch diese Auffassung lässt sich die Zartheit der Composition begründen. Mit Unrecht aber hat Welcker versucht, unsere Statue auf ein bei Plinius 36, 20 erwähntes Werk eines unbekannten Meisters, welches in der Schola Octaviae in Rom aufgestellt war, zurückzuführen, wie ich dies unter der Zustimmung Anderer (s. Urlichs in Jahn's Jahrbb. 70, S. 186) in meinen Vorlesungen a. a. O. weiter nachgewiesen habe, und eben so unbegründet ist die hie und da ausgesprochene Ansicht, dass unsere Statue auf Praxiteles zurückgehe, obwohl sie gewiss dem Kreise seiner Schule oder seines Einflusses angehört und in der fein ausgedrückten Seelenstimmung des Alten praxitelischen Geist athmet. Der lebensfrische alte Körper des Silen gehört zu den meisterhaftesten Leistungen der antiken Plastik. Zu bemerken ist neben den Satyrohren und dem Schwänzchen die discrete Andeutung der kahlen Platte, und die noch discretere, gleichwohl bemerkbare, des dicken Bauches, der dem Silen der anderen Auffassung zukommt.

Als Nachbildungen einer der Hauptstatuen des Skopas, der „rasenden Bakchantin" gelten mehre Reliefe (verzeichnet in Müller's Handb., § 125, 2), welche jedoch in wesentlichen Stücken von ihrem angeblichen Vorbilde, wie wir dasselbe aus Berichten der Alten kennen (s. meine Gesch. d. gr. Plastik 2, S. 14), abweichen, und also für dessen Vergegenwärtigung nur geringe Gewähr bieten (vgl. Urlichs: Skopas in Attika S. 19). Wir besitzen von diesen Reliefen eines:

No. 56. Ekstatische Bakchantin.

(Marmorrelief in der Villa Albani, abgeb. in Zoëga's Bassirilievi di Roma 2, 84 und in Müller's Denkmälern d. a. Kunst 1, No. 140.)

Die in effectvoll reiche Gewandung gekleidete Bakchantin schreitet im ekstatischen Taumel dahin, ein kurzes Schwert in der erhobenen Rechten, die Hälfte eines zerrissenen Hirschkalbes in der Linken haltend. (Vergl. noch das Relief auf der Amphora des Sosibios im Zimmer VI, No. 79, welches eine ähnliche Figur enthält.)

Die folgenden beiden Nummern mögen in ihrem Urtypus ebenfalls auf die Zeit der jüngeren attischen Schule zurückgehn, sind aber an ihren gegenwärtigen Plätzen nicht aus kunstgeschichtlichen sondern aus örtlichen Gründen aufgestellt.

No. 57. Aktäon von seinen Hunden angefallen.

(Marmor, gefunden in den Ruinen der Villa des Antoninus Pius unweit Città Lavigna dem alten Lanuvium, jetzt im britischen Museum (Synops. 63te

Auflage S. 93), abgeb. in den Marbles of the british Museum vol. 2, pl. 45 und in Müller's Denkmälern 2, No. 186.)

Aktäon, welcher Artemis im Bade belauscht hat und von der erzürnten Göttin in einen Hirsch verwandelt worden ist, wird von seinen eigenen Hunden angefallen; die Verwandelung ist hier wie in anderen Kunstwerken desselben Gegenstandes und verwandter Natur nur angedeutet, und zwar durch ein paar kurze Geweihenden, welche aus Aktäon's Haaren hervorspriessen; im Uebrigen hat er ganz seine menschliche Gertalt behalten und handelt demgemäss auch ganz menschlich, indem er die Hunde durch Schläge mit einem nicht bestimmbaren Gegenstande zu verscheuchen sucht. Bei sehr graciöser Arbeit ist der pathetische Gehalt und Ausdruck mit höchster Mässigung vorgetragen.

No. 58. Achilleus oder Ares.

(Parischer Marmor, Fundort unbekannt, früher in der Villa Borghese Stanza 1, No. 9, jetzt im Louvre, Clarac's Katal. No. 144, abgeb. in Viscontis Monumenti scelti Borghes. 1, 5; Bouillon, Mus. des Ant. 2, 14; Clarac, Mus. des sculpt. pl. 263, No. 2073; vergl. Winckelmann, Mon. inediti, 10. Cap. § 1 und Versuch einer Allegorie § 75, Welcker im Katalog des bonner Gypsmus. 2te Aufl. No. 34, E. Braun's griechische Götterlehre § 430; R. Rochette, Mon. ined. p. 54 ff. und meine kunstarchäol. Vorll. S. 176.)

Die Bedeutung dieser berühmten Statue steht noch nicht fest, und es fragt sich, ob dieselbe sich wird feststellen lassen. Der Gestalt an sich nach kann dieselbe, wenn wir nicht vergessen, dass die etwas schwerfälligen Proportionen, namentlich das Ueberwiegen des Rumpfes gegen die Beine, die in der Zeit der römisch-griechischen Kunst, der diese Statue ihre Entstehung verdankt, überhaupt gewöhnlichen sind, Achilleus so gut wie Ares darstellen, und wenn man für Ares das Mächtige und Vierschrötige des Körpers geltend zu machen sich geneigt fühlt, so muss gesagt werden, dass das lange Haar, welches unter dem Helm auf den Nacken herabfällt, bei Ares mindestens ungewöhnlich, für Achilleus dagegen nach dessen homerischer Schilderung sehr passend ist. Den Hauptanhalt, aber auch die Hauptschwierigkeit der Erklärung bildet der Ring um den rechten Fuss. Dieser Ring ist hauptsächlich in doppeltem Sinne verstanden worden: einerseits als Andeutung einer Fesselung und andererseits als Abbreviatur der Rüstung. Als Andeutung einer Fessel nahmen den Ring Winckelmann, R. Rochette und E. Braun, obgleich alle drei demselben eine verschiedene Auslegung gaben. Winckelmann dachte in seinem Versuch einer Allegorie an die Fesselung des

Ares durch die Aloaden nach Il. 5, 385 und hält diese Erklärung in den Mon. ined. zweifelnd fest, indem er hier vorzugsweise an die Analogie einer gefesselten Statue des Enyalios Ares in Sparta (bei Pausan 3, 15) erinnert, bei der durch die Fesselung der Gott zum Bleiben bei den Spartanern genöthigt werden sollte. Diesen Gedanken nahm R. Rochette wieder auf und suchte ihn nun zu begründen, während E. Braun höchst sentimentaler Weise an die Liebesfesseln der Aphrodite dachte. Als eine in's Enge gezogene Andeutung der Rüstung fasste den Ring zuerst Visconti, und zwar als einen Charakterismus des Achilleus, bei dem der Ring (das Episphyrion für die Knemis) zugleich und ganz insbesondere auf die einzige verwundbare Stelle hinweist, dieselbe, an der Thetis ihren Sohn fasste, als sie ihn durch Eintauchen in das Wasser der Styx unverwundbar machte, dieselbe, in der in nicht wenigen Kunstwerken der tödliche Pfeil des Paris steckt. Der Erklärung, dass der Ring die Abbreviatur der Beinrüstung sei, trat Welcker entschieden bei, und die Beziehung dieses Ringes auf die einzige verwundbare Stelle des Peliden war er geneigt ebenfalls anzuerkennen, seitdem Vasenbilder und namentlich ein solches zu Tage kam, welches Achilleus' Abschied von seinem Grossvater Nereus darstellt (Welcker, Alte Denkmäler 3, Taf. 25, 1, 2, meine Gallerie heroischer Bildwerke Taf. 13, No. 10) und in welchem Achilleus mit eben diesem Ring um ein Bein versehen ist. Die Sache scheint auch in der That hierdurch wohl begründet, aber es darf nicht verschwiegen werden, dass derselbe eine Ring auch bei anderen Personen in verschiedenen Kunstwerken vorkommt, bei denen an die Hinweisung auf eine allein verwundbare Stelle nicht gedacht werden kann. Wenn freilich dieser Ring bei einem Peleus auf einer Vase (Gallerie heroischer Bildwerke Taf. 7, No. 6) vorkommt, so könnte das auf Verwechselung mit dem Sohne des Peleus oder auf einer proleptischen Hinweisung auf diesen beruhen, aber jeder derartige Bezug fällt weg, wenn wir denselben einen Knöchelring bei Apollon im Kampfe gegen Tityos in einem Vasenbilde (abgeb. in Gerhard's Trinkschalen und Gefässen 1, Taf. C 4) wiederfinden, ebenso wenn er sich bei einer Kriegerstatue in Dresden (nach Böttiger's Vasengemälden 2, S. 128) und bei einer anderen Figur eines Vasenbildes (Cabinet Pourtalès pl. 7, S. 38) wiederholt. Ob hierdurch die besondere Bedeutsamkeit in Bezug auf Achill keineswegs aufgehoben werde, wie Welcker (A. D. a. a. O. Note 2) meint, muss dahinstehn. Als in's Enge gezogene Andeutung der Rüstung dagegen wird der frag-

liche Ring durch diese Analogien allerdings beglaubigt, in diesem Sinne aber passt er für Ares so gut wie für Achilleus. Für den letzteren fällt aber der Ausdruck des Gesichtes eher als für Ares in die Wagschale, obwohl ich nicht behaupten möchte, er sei für Ares durchaus unpassend, sofern man den Kriegsgott in schwärmerische Gedanken seiner Liebe zu Aphrodite versunken denkt. Der Zug von Traurigkeit aber, der, wenngleich sehr bescheiden angedeutet, doch unverkennbar in diesem Gesichte liegt, erklärt sich eher aus der Annahme, die Welcker macht, es sei Achilleus dargestellt, wie er, in trauerndes Hinbrüten über Patroklos versunken, sich von Thetis zum Kampfe gegen Hektor waffnen lasse, als unter der Annahme, es sei ein Ares gemeint. Die Zurückführung dieser Statue in Stil und Proportionen auf die Schule des Phidias und einen angeblichen Achilleus von Alkamenes von Seiten Viscontis ist eine eben so starke Verkennung des Stils der phidiassischen Kunst, wie die Annahme polykletischer Proportionen in derselben bei Müller (im Handb. § 413, 2) auf entschiedenem Irrthum beruht. Mit Recht ist schon von dem französischen Archäologen St. Victor unter Welcker's Zustimmung bemerkt, dass die Formen, auch in den gelungensten Partien (besonders der Rücken und der rechte Arm) Nichts mehr als eine vollkommene Nachahmung der Natur zeigen. Mancherlei Mangelhaftes mag dem Copisten dieser nicht selten wiederholten Figur zur Last fallen, aber in ein früheres Zeitalter als dasjenige der jüngeren attischen Schule kann das Original derselben nach der ganzen Composition, nach dem Ausdruck des Kopfes und dem in diesem angedeuteten seelischen Gehalte gewiss nicht angesetzt werden.

Wenn wir die beiden vorigen Nummern höchstens als Copien von Originalwerken betrachten durften, deren Entstehung möglicherweise in die Zeit der jüngeren attischen Schule fällt, so haben wir in der folgenden Nummer ein Werk vor uns, welches, wenngleich sich dessen Entstehung in dieser Blüthezeit der griechischen Kunst nicht direct und bindend beweisen lässt, durchaus würdig ist, ein Original aus der Schule des Skopas und des Praxiteles zu heissen.

No. 59. Statue des Troilos, der sogenannte knieende Niobide.

(Griech. Marmor, Fundort unbekannt, wahrscheinlich durch Kaiser Rudolph von Habsburg aus Italien nach Prag gekommen; bei der Umwandlung des Palastes dieses Kaisers in ein Militairgebäude 1783 oder 84 mit andern Kunstwerken und Geräthen verschleudert, scheint die Statue in den Privatbesitz eines

prager Professors gekommen zu sein, von dem sie in denjenigen eines Dr. Barth in Wien überging und von diesem 1814 für eine bedeutende Summe an König Ludwig von Bayern verkauft wurde, jetzt in der Glyptothek in München, in Schorn's Verzeichniss No. 125. Abgeb. im Cotta'schen Kunstblatt von 1828, No. 45, danach in Müller's Denkmälern der alten Kunst 1, No. 142 E und vielfach sonst. Man rechnete diese Statue zur Niobegruppe, wogegen aber schon der Umstand beweist, dass wir die 7 Söhne der Niobe, die zu der florentiner Gruppe, d. h. der vollständigsten Nachbildung des Originals gehören, vollständig kennen; gleichwohl hat sich der Name eines „Niobiden" oder des „Ilioneus", eines Sohnes der Niobe festgesetzt und wird mit mehr oder weniger Sicherheit von Schorn a. a. O., Thiersch, Epochen S. 320 und 366, Welcker im bonner Katalog 2te Aufl. No. 37 und Alte Denkmäler 1, S. 243 u. A. wiederholt, wogegen Müller im Handb. § 126, 4 bemerkt, dass die Statue „aus der Verbindung mit den Niobiden keine ganz genügende Erklärung erhalten könne". Gleichwohl bildet er ihn in den Denkmälern a. a. O. unter den Resten der Niobegruppe ab. Eine neue Erklärung, der ich auch hier mit vollster Ueberzeugung folge, habe ich aufgestellt und vertheidigt in meiner Gallerie heroischer Bildwerke 1, S. 363 f., kunstarchäol. Vorlesungen S. 81 f., Geschichte der griech. Plastik 2, S. 122, Note 49 und S. 123, Note 60. Die Einwendungen, die gegen meine Erklärung bisher erhoben sind, von H. A. Müller in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft 1854, S. 50, von Urlichs in Jahn's Jahrbb. 70, S. 181 und von Wieseler in der neuen Ausgabe von Müller's Denkmälern a. a. O. kann ich, wie ich dies auch schon ausgesprochen habe, nur für sehr unerheblich halten.)

Troïlos war der jüngste Sohn des Priamos, welchem Achilleus nach der Erzählung der Kyprien des Stasinos in einem Hinterhalt auflauerte, den er, als er zu Ross zu entfliehen suchte, einholte, vom Pferde riss und nahe am Altar des thymbräischen Apollon mit dem Schwert tödtete. Eine grosse Anzahl von Vasenbildern (abgeb. in Auswahl in meiner Gallerie heroischer Bildwerke Taf. 15) stellen diese Begebenheit dar, und zwar in einer Abfolge von Scenen, welchen sich die für die gegenwärtige Statue als Theil einer Gruppe angenommene in überraschender Weise einreiht. Achilleus hat den Knabenjüngling (ἀνδρόπαις nennt ihn Sophokles in einem Fragment seines Troïlos) Troïlos eingeholt und bei den Haaren vom Pferd auf den Boden geworfen, dann hat er, um sein Schwert hervorzuziehn, die Haare des Jünglings losgelassen, und eben jetzt schwingt er das funkelnde Schwert hoch empor, um dem unglücklichen Knaben den Todesstreich zu geben; entsetzt beugt dieser aus und streckt die Arme (sie können nicht anders ergänzt werden und sind in dem Abguss in Bonn richtig ergänzt) wie abwehrend empor. Diese Situation, behaupte ich, erklärt die Statue im Ganzen und in allen Einzelheiten. Es stimmt das Alter des schönen Körpers, der auf der Grenze des Knaben- und Jünglingsalters steht,

es stimmt die Lage derselben, denn der Jüngling ist mit Gewalt zu Boden geworfen und ringt, namentlich mit dem linken Fuss, sich aus dieser Lage zu erheben, es stimmt die seitliche Beugung nach links, die nur durch eine sichtbare und nahe Bedrohung motivirt werden kann, nicht unter der Annahme, Apollon's unsichtbare und fernher fliegende Geschosse schreckten den Jüngling, denn vor Pfeilen kann man so wenig wie vor Büchsenkugeln durch Ausweichen sich zu schützen suchen, es stimmt die Haltung der Arme, die in derjenigen der Schultern unwidersprechlich gegeben ist, denn Pfeile so wenig wie Büchsenkugeln kann man sich einfallen lassen, mit vorgestreckten Armen abwehren zu wollen. Und dass endlich diese Statue zu einer Gruppe gehört habe, ist an sich klar und ganz allgemein angenommen, denn man hat sie ja in die Niobegruppe oder eine Gruppe von Niobiden einzureihen versucht. — Die Formen des Körpers gelten mit Recht als die vollendetsten eines zarten Jünglings, die wir aus dem Alterthum haben, und ich glaube der Statue keinen höheren Zoll der Bewunderung spenden zu können, als indem ich anerkenne, dass sie würdig ist, für ein Original der jüngeren attischen Schule zu gelten. — In dieselbe Zeit gehört, wenn nicht als das Original selbst, so doch jedenfalls als ganz und gar vortreffliche Copie eines Originals der jüngeren attischen Schule:

No. 60. Die Statue des Sophokles.

(Griechischer Marmor, gefunden in den 40er Jahren dieses Jahrhunderts bei Terracina und dem Papst Gregor XVI. geschenkt, im Museum des Lateran aufgestellt, abgeb. in den Monumenti dell'Instituto di corrispondenza archeologica IV, tav. 27, besprochen von Welcker in den Annali dell'Instituto vol. 18, p. 129 ff., die Abbildung und die Besprechung mit Zusätzen wiederholt in Welcker's Alten Denkmälern 1, S. 455 ff., Taf. 5; vergl. noch Wieseler in den göttinger gelehrten Anzz. 1848, S. 1220 ff.)

Der Name des Sophokles für diese Statue steht durch Vergleigleichung mit einer Reihe von Büsten mit Namensbeischrift fest, die Welcker a. a. O. aufzählt und ausführlich behandelt; da nun die sämmtlichen Darstellungen des grossen Tragikers in den Zügen mit einander sehr gut übereinstimmen, da wir ferner wissen, dass plastische Porträts des Sophokles spätestens unmittelbar nach seinem Tode gemacht wurden, so dürfen wir glauben, auch in unserer Statue eine authentische Überlieferung der Gesichtszüge des Dichters der Antigone zu besitzen, wodurch allein schon dieselbe für jeden gebildeten Menschen einen eigenthümlichen und hohen Werth haben muss. Ihre ganze Bedeutung aber beruht keineswegs hierauf

allein, es muss vielmehr hervorgehoben werden, dass, wenn diese Statue auch ohne den Kopf gefunden wäre, sie immer einen der vornehmsten Ehrenplätze in unserem Antikenvorrath einnehmen würde. Denn man sagt kaum zu viel, wenn man sie als eine der vorzüglichsten, vielleicht als die allervortrefflichste Porträtstatue unter allen, die auf uns gekommen sind, und wenn man sie als ein Kunstwerk des allerersten Ranges anspricht; und Welcker's Vermuthung, dass sie auf die dem Sophokles neben Aeschylos und Euripides im Theater zu Athen durch den Redner Lykurgos zwischen Ol. 109 und 112 (344—328 v. Chr.) aufgestellte Ehrenstatue als auf ihr Original zurückgehe, hat alle Wahrscheinlichkeit für sich. Die Haltung und Stellung im Ganzen wie im Einzelnen, der geistige, klare, bewusste und doch so stille und gehaltene Ausdruck des schönen Kopfes, der Adel und die Hoheit neben der einfachen Würde der erhabenen Gestalt, die Anordnung des Gewandes, die so gar nichts Verkünsteltes und Arrangirtes hat und doch mit der grössten Kunst ersonnen und ausgeführt ist, ohne irgendwo in's Kleinliche oder Realistische zu fallen, wie die Gewandung des gegenüber aufgestellten Aeschines (No. 61) und ebensowohl ohne schematisch idealisirt zu sein, dies Alles verdient gleiches unbedingtes Lob. Die äusserst wichtigen und weitreichenden Consequenzen für die statuarische Porträtbildnerei überhaupt, die sich aus diesem Musterwerke abziehn lassen, ist es hier nicht der Ort zu entwickeln, ich will nur auf das Eine aufmerksam machen, dass der Künstler seinen Sophokles einfach in der Würde eines vornehmen Mannes und in der Haltung dargestellt hat, wie ein solcher sich im Kreise einer um ihn versammelten grossen Gesellschaft benehmen würde, ohne im mindesten danach zu streben, den Sophokles in seinem dichterischen Charakter durch eine Besonderheit der Stellung symbolisiren zu wollen, wie dies heutzutage Mode geworden ist. Aber eben deshalb, weil diese Statue in keiner Weise den Sophokles vorstellt und agirt, eben deshalb ist sie so durchaus Sophokles selbst.

Der grossen, allgemeinen Ähnlichkeit wegen verbinden wir mit der Betrachtung dieser Statue diejenige der an der anderen Seite der Thür aufgestellten

No. 61. Statue des Aeschines.

(Griech. Marmor, gefunden mit anderen Porträtstatuen im Theater von Herculaneum, jetzt im Museum von Neapel, s. Gerhard und Panofka: Neapels ant. Bildwerke No. 363, vgl. No. 344; abgeb. im Mus. Borbon. 1, 50, Clarac pl. 843, No. 2136; früher willkürlich Aristides genannt, jetzt als Aeschines der Redner

erkannt, s. Bullettino dell'Instituto 1835, S. 47, Welcker im Katalog des bonner Gypsmus. No. 49 und was derselbe Note 74 anführt.)

Der Name der Statue beruht hauptsächlich auf einer Herme im Vatican mit dem Namen *AIΣXINHΣ* (Pio-Clem. 6, 36) und einem ebenfalls benannten Kopfe, den Millingen (Anc. uned. Mon. 2, pl. 9, 10) herausgab. Die Physiognomie, durchaus individuell charakteristisch gehalten, ohne gleichwohl in realistische Nachahmung der Natur zu verfallen, bietet in keiner Weise das Interesse des Kopfes des Sophokles; die beiden Statuen sind einander sehr ähnlich; dennoch steht die des Aeschines hinter derjenigen des Sophokles in vieler Beziehung zurück, namentlich aber in der Behandlung der Gewandung, die dort einfach und grossartig, wahr und doch idealisch, hier fast platt realistisch wahr, verknittert und verkünstelt erscheint und ganz und gar den Eindruck des von einem Modell Copirten macht. Dennoch wird das Original dieser Statue wesentlich in derselben Zeit entstanden sein, wie dasjenige des Sophoklesbildes, nur wird man dessen Meister nicht im Kreise der Schule des Skopas und Praxiteles zu suchen haben, sondern eher in ihm einen dem Kallimachos und Demetrios (s. meine Geschichte der griech. Plastik 1, S. 297 ff.) verwandten Geist erkennen.

Anmerkung. Porträtstatuetten des Platon und Euripides und Porträtdoppelbüsten des Sophokles und Euripides und des Aristophanes und Menandros siehe im Zimmer No. VII.

Auf ein Vorbild aus der Zeit des Lysippos ist zurückzuführen:

No. 62. Hermenbüste Alexander's des Grossen.

(Pentelischer Marmor; gefunden 1779 bei Tivoli kam die Büste in den Besitz des Ritters Azara, spanischen Gesandten am französ. Hofe, welcher sie in das Museum des Louvre schenkte, s. Clarac's Katalog No. 132; abgeb. und besprochen u. a. in Viscontis Iconographie grecque pl. 39, 1, Mus. Français 3, pl. 2 und 3, Müller's Denkmäler 1, No. 158, vgl. Welcker im Katalog des bonner Gppsmus. 2te Auflage, No. 208, Feuerbach's Geschichte der gr. Plastik 2, S. 162 f. Die Oberfläche des Marmors hat durch Einflüsse des Bodens, in dem er gelegen, sehr gelitten, Mund und Nase sind ungenügend ergänzt.)

Die Benennung der Büste steht durch die Inschrift an derselben: *AΛEΞANΔPOΣ ΦIΛIΠΠOY MAKEΔ* .... (sic) fest, und obwohl die Form der Buchstaben unzweifelhaft erweist, dass die Büste mindestens zwei Jahrhunderte nach Alexander und zwar wahrscheinlich in Athen gearbeitet worden, so nimmt man doch nach Viscontis Vorgange ganz allgemein an, dass wir in derselben ein durchaus getreues Bildniss des grossen Eroberers besitzen. Auch sind wir über die hauptsächlichen Eigenthümlichkeiten der Physiognomie

Alexanders: mähnenartig wallendes Haar, ein schmalgeschlitztes Auge, verbunden mit einer etwas schiefen Haltung des Kopfes nach links, aus den Berichten der Alten hinlänglich unterrichtet, um die Ähnlichkeit im Allgemeinen controliren zu können. So werthvoll um dieser Ähnlichkeit willen die Büste ist, muss man sich doch hüten, derselben einen zu hohen Kunstwerth beizulegen; es geht ihr die eigentlich geistige Auffassung ab und sie kann deshalb wesentlich nur die Bedeutung eines realistischen Porträts beanspruchen. Vor allen Dingen sollte man des Lysippos Namen nicht mit derselben in Verbindung bringen, denn Lysippos war es eben, welcher die keineswegs regelmässig schönen Züge des grossen Mannes so aufzufassen, das löwenmässig Kräftige mit dem Schwärmerischen und Weichen in seinem Ausdruck so zu verbinden wusste, dass das Ganze in hohem Grade grossartig wirkte; was keinem seiner Zeitgenossen gelingen wollte.

Eine sichere Nachbildung eines der vorzüglichsten Werke des Lysippos dagegen ist:

No. 63. Die Statue des Apoxyomenos (Schabers).

(Copie eines Erzwerkes in griechischem Marmor, gefunden im Winter 1849 in Trastevere, jetzt aufgestellt im braccio nuovo des Vaticans; abgeb. Monum. dell' Instit. vol. 5, tav. 13, vgl. Annali 1850, S. 223 ff., Brunn's Künstlergesch. 2, S. 372 f., Welcker im N. Rhein. Mus. 9, S. 270 f. meine Gesch. der griech. Plastik 2, S. 73 u. 82 f. mit Figur 75. Das Original des Lysippos kam durch Agrippa nach Rom und wurde von demselben vor seinen Thermen öffentlich ausgestellt; Tiberius nahm die Statue von hier fort und versetzte sie in seine Gemächer, so grosses Gefallen fand er an derselben, das Volk aber verlangte mit grossem Geschrei die Wiederherausgabe und der Kaiser sah sich veranlasst, diesem Verlangen Folge zu geben; s. Plin. 34, 62.)

Der Gegenstand der Darstellung ist einfach, es ist ein Athlet, welcher nach vollendeter Übung, oder besser nach erkämpftem Siege — denn die Gestalt ist von Siegesfreudigkeit gehoben und wie vom Glanze des Sieges umflossen — sich mit dem Schabeisen (Stlengis, Strigilis) vom Staube des Ringplatzes reinigt. Die Statue gehört also der Gattung athletischer Genrebilder an, zu der wir auch den myronischen Diskoswerfer (No. 16) und den anderen wahrscheinlich nach Naukydes copirten (No. 25) rechnen, einer Gattung von Bildwerken, in welchen in fein erfundenen, bedeutungsvollen Situationen das Leben der griechischen Palästra und die Frucht der gymnastischen Übungen, die Herrlichkeit des athletisch ausgebildeten männlichen Körpers zur Anschauung gebracht wird. Und bedeutsam ist auch diese Situation, sie bezeichnet das Ende der

Übung oder des Kampfes, und zwar in einer Weise, dass sie kaum besser ersonnen werden kann, um in einer an sich lässigen Stellung und einer gelinden Bewegung die Schönheit nicht allein, sondern die gewandte Kraft des Athleten zu zeigen, und unsere Phantasie auf die vorhergegangenen Kämpfe zurückzulenken. Von ganz besonderer Bedeutung aber ist diese Statue, indem sie uns in einem vortrefflichen Muster die dem Lysippos eigenthümliche Schlankheit der Proportionen vor Augen stellt, diese Schlankheit aller Glieder, aus der sich in Verbindung mit der Kleinheit des Kopfes der Eindruck der Leichtigkeit, Schnelligkeit und Geschmeidigkeit der Bewegung ergiebt. Aber auch das Moment des Effectvollen, welches Lysippos' Kunst auszeichnet, macht uns diese Statue anschaulich, welche gegenüber der stillen Einfachheit, in der z. B. der ruhige Diskobol erscheint, eine durchaus brillante Erscheinung bildet, eine Erscheinung, deren Schönheit wir nicht zu suchen brauchen, sondern die uns entgegenkommt und die beim ersten Anblick imponirt und für sich einnimmt. —

Vielleicht demselben Kreise der Gegenstände und möglicherweise derselben Zeit und Schule wie die vorige Nummer gehört an:

No. 64. Die Statue des betenden Knaben.

(Erz, gefunden nach einer Angabe in der Tiber, nach einer andern im Theater von Herculaneum, zusammen mit den Gewandstatuen in Dresden, vgl. Amalth. 1, S. VII. Von Papst Clemens XI. dem Prinzen Eugen v. Savoyen geschenkt; von diesem an einen Fürsten Liechtenstein vererbt, wurde sie von diesem an Friedrich den Grossen für 10,000 Thaler verkauft; stand früher in Sanssouci, dann im königl. Schlosse, jetzt im Göttersaale des Museums zu Berlin als wohl die erste Zierde desselben; s. Gerhard's Katalog No. 19 und vgl. besonders K. Levezow: De iuvenis adorantis signo Berlin 1808; Amalthea 2, S. 356 f., Welcker im Katalog der bonner Gypssammlung 2te Auflage, No. 36 mit den Noten.)

Dass die Statue einen Betenden darstelle ist allgemein anerkannt, sehr anmuthend aber ist Viscontis (Mus. Franç. 4, 4, 12) Zusatz, dass der Betende ein Sieger in irgend einem der für Knaben bestimmten Kampfspiele sei (an Olympia besonders zu denken, wie Gerhard a. a. O. thut, ist kein Grund); denn die freudige Andacht eines Dankgebetes nach erfochtenem Siege spiegelt sich auf dem lieblichen Antlitz, während die knabenhaften Formen des Körpers bereits den Erfolg der palästrischen Übungen in einer Straffheit und Elasticität der Linien und Flächen zeigen, welche grosse Gewandheit und Tüchtigkeit für die Mannesjahre des Knaben ver-

heisst, eine Tüchtigkeit, auf welche der heilige Ernst des Betenden auch auf sittlichem Gebiete schliessen lässt. Ob die Statue das Weihebild eines bestimmten siegreichen Athletenknaben, oder ob sie ein athletisches Genrebild wie die vorige Nummer sei, muss durchaus dahinstehn. Sie auf ein bestimmtes Vorbild, einen betenden Jüngling von Boëdas, Lysippos' Sohn und Schüler, zurückzuführen oder gar sie als das Original des Boëdas selbst zu erkennen, wie Visconti und Böttiger wollten, ist sehr misslich, weil Betende vielfach dargestellt worden sind; aber dass der betende Knabe durchaus nach dem lysippischen Gestaltenkanon gearbeitet ist, der sich namentlich in dem für das Alter, in welchem der Knabe erscheint, auffallend, beinahe fehlerhaft, kleinen Kopfe offenbart, das hätte nie geläugnet werden dürfen. Dem Abguss gegenüber muss man nicht vergessen, dass in der dunkeln Bronce alle Formen ungleich schärfer nicht allein, sondern schwächer und schmächtiger erscheinen. Hierauf ist besonders bei den Beinen zu achten, die im Abguss entschieden zu weich, fast weiblich gestaltet erscheinen, während sie im Original tadellos gebildet sind. —

Zwei reine, sehr liebenswürdige Genrebilder, vielleicht eines Meisters der Zeit gleich nach Lysippos haben wir in den beiden folgenden Nummern:

No. 65. Statue des Knaben mit der Gans nach Boëthos von Chalkedon.

(Pentelischer Marmor, gefunden in Roma vecchia, jetzt im Louvre, s. Clarac's Katalog No. 694; abgeb. und besprochen u. a. Musée Français 22, Mus. des ant. 2, 30, 1; Clarac, Mus. des sculpt. pl. 293, No. 2226; über das Original und die Wiederholungen (im capitolin. Museum, im Vatican, in München und sonst) vgl. Welcker im bonner Gypskatal. 2te Aufl. No. 40; Brunn, Griechische Künstlergeschichte 2, S. 500 mit, wie ich glaube verkehrter chronolog. Datirung des Meisters, und meine Gesch. d. gr. Plastik 2, S. 99 ff.)

Nach Plinius bildete Boëthos einen Knaben, welcher mit den Armen eine Gans würgte; die genaue Uebereinstimmung dieser Angabe mit der vor uns stehenden Gruppe und deren häufige Wiederholung, die auf ein berühmtes Original schliessen lässt, macht die Zurückführung unzweifelhaft, so dass sie ganz allgemein angenommen ist. Es ist ein sehr glückliches und frisch erfundenes und mit trefflichem Humor ausgeführtes Bild kindlichen Uebermuthes; die Situation ist sehr einfach: der derbe Junge hat den Vogel, der doch fast eben so gross ist wie sein Verfolger, eingeholt und hält ihn nun fest, wie er ihn auf's Gerathewohl gepackt hat; laut

schreiend ringt der Vogel, sich aus den umstrickenden Armen zu befreien, so dass das Kind sich mit Aufbietung aller seiner Kräfte den Anstrengungen seines Gefangenen entgegenstemmen muss. Kostbar wiedergegeben ist der Eifer, mit dem der Junge die Sache behandelt, und eben so vortrefflich ist seine Siegesfreudigkeit und das trotzige Gefühl seiner Überlegenheit ausgedrückt. Die Stellung ist meisterhaft erfunden und die Formen des Kinderkörpers sind so vollkommen wie irgendwelche in alter und neuer Kunst. Die liebenswürdige Art aber, mit welcher der Künstler in dies kindliche Treiben voll Naivität, Frische und Ausgelassenheit eingegangen ist, sichert seinem Werke, trotz der Geringfügigkeit des Gegenstandes, einen Ehrenplatz neben, ja über hundert anderen Hervorbringungen einer minder innigen und minder unmittelbaren künstlerischen Production. — Noch ungleich berühmter ist:

No. 66. Die Statue des Dornausziehers.

(Erz, im capitolinischen Museum, vielfach abgeb. und besprochen, u. a. in Morghen's principj del disegno, in Maffeis Raccolta di statue 23, im Musée Français 3, 21. Auch diese Statue ist in mehrfachen Wiederholungen in Marmor in Rom, Florenz, Berlin und sonst vorhanden. Vgl. noch meine Gesch. der griech. Plastik 2, S. 100 f.)

Die Situation ist noch einfacher als in der vorigen Nummer: der Knabe hat sich im freien Felde einen Dorn in den Fuss getreten, ist bis zum ersten besten Steinhaufen geschlichen und nun beschäftigt, den Dorn mit der grössten Behutsamkeit aus dem Fusse zu ziehn. Dabei ist er ganz Aufmerksamkeit, und es ist im höchsten Grade zu loben, dass der Künstler jeden Ausdruck von Schmerz vermieden, und den Knaben in seine chirurgische Operation versunken dargestellt hat, denn nur dadurch konnte er den erfreulichen Eindruck, den sein Werk auf uns macht, rein und einheitlich erhalten. Mit Recht hebt Welcker (im Katalog des bonner Museums) bei dieser Statue die hohe Wahrheit in der Bewegung, im Charakter des Alters, in den Formen hervor, sowie eine Einfachheit und Reinheit, welche der besten Kunstzeit werth ist, und mit ebenso grossem Recht sagt er (an einer andern Stelle desselben Katalogs (No. 81), dass Werke wie der Dornauszieher und der Knabe mit der Gans schon seit der blühendsten Kunstzeit Griechenlands den reinsten Geist der Idylle athmen. Ich zweifle demgemäss auch nicht, dass diese Statuen wirklich in die beste Zeit der griechischen Kunst, d. h. bis in die Periode bis zu Alexander d. Gr. gehören. Die Gründe, welche mich bestimmen, auch den Dornausznieher für eine

Schöpfung des Boëthos, des Meisters der vorigen Nummer zu halten, habe ich in meiner Geschichte der griech. Plastik a. a. O. entwickelt; ich kann sie hier nicht wiederholen, weil sie sich nur im grösseren Zusammenhange würdigen lassen. —

Den Schluss dieser Abtheilung machen wir mit zwei architektonischen Reliefen, welche leider im Hauptsaale keinen Platz haben finden können und in das Zimmer No. V verwiesen werden mussten.

No. 67. Fries von dem chorägischen Denkmal des Lysikrates.

(Pentelischer Marmor, in Athen an Ort und Stelle an dem Gebäude, welches nicht, wie mehrfach angegeben worden, im griechischen Befreiungskriege zu Grunde gegangen ist. Das ganze Gebäude, ein Rundtempelchen, bestimmt auf seinem Dachknauf den Siegesdreifuss zu tragen, ist abgeb. in Stuart's Antiquities of Athens vol. 1, chapt. 4, pl. 10, die Details auf den folgenden Tafeln, die Reliefe nach der Stuart'schen Zeichnung in Meyer's Geschichte der griech. Kunst Taf. 25—27, vgl. S. 300 und Note 313, und in Müller's Denkmäler d. a. Kunst 1, 150, vergl. dessen Handbuch § 108 u. 128, 6, ausserdem Feuerbach's Geschichte der gr. Plastik 2, S. 143 ff. und meine Geschichte der gr. Plastik 2, S. 62 ff.)

Die Reliefe sind nach Angabe der Weihinschrift Ol. 111, 2 (334 v. Chr.) entstanden und bilden den ringsum laufenden Fries des Rundgebäudes. Ihr Gegenstand ist die im homerischen Hymnus auf Dionysos (No. 7 der Hermann'schen Zählung) besungene Züchtigung der thyrrhenischen Seeräuber, welche einstmals Dionysos überfielen und in Gefangenschaft schleppen wollten, jedoch ist dieser Stoff in einer von der Darstellung der Poesie merklich abweichenden, den Gesetzen der bildenden Kunst gemässen und äusserst sinnigen Weise behandelt. Der Gott selbst, eine überaus prächtige Gestalt, lagert ruhig in der Mitte und spielt mit seinem Löwen, seine Satyrn dagegen züchtigen die frechen Räuber mit derben Knitteln oder verfolgen sie mit Thyrsen und Fackeln, während einige derselben durch die Wunderkraft des Gottes in Delphine verwandelt eilig und doch schon mit dem Behagen ihrer neuen Natur in das Meer springen. Die Composition des Ganzen und die Erfindung der einzelnen Figuren ist tadellos, die Umgestaltung der menschlichen Körper der Seeräuber in Fischleiber ganz vortrefflich behandelt und die Formgebung, obwohl ihr die höchste Feinheit der Reliefe des Parthenonfrieses abgehn mag, ist keineswegs vernachlässigt, wie bedeutende Auctoritäten gesagt haben, sondern erscheint der Zeit würdig, in der dieses Werk entstand, wenn wir

nicht in Anschlag zu bringen vergessen, dass dasselbe von der Hand eines namenlosen und vielleich untergeordneten Künstlers ausgeführt ist. —

Als eine Originalarbeit dieser Zeit können auch gelten:

No. 68. a. b. c. Drei Reliefplatten mit Amazonenkämpfen.

(Griechischer Marmor, im Museum in Genua, abgeb. in den Monumenti dell' Instituto vol. 5, Taf. 1—3, vgl. Annali 1850, p. 285 ff. Ueber die Zusammenstellung dieser Reliefe mit denen von Budrun und gegen deren gemeinsame Zurückführung auf das Mausoleum von Halikarnassos habe ich mich in meiner Geschichte der griech. Plastik 2, S. 102 ff. ausgesprochen, wo in Fig. 78 unsere Reliefe und Proben deren von Budrun mitgetheilt sind und Note 152 ff. weitere Litteratur angegeben ist.)

In höchster Lebendigkeit der Composition und schönster Vollendung der Form stellen diese drei zusammengehörigen Reliefragmente den bekannten Gegenstand eines Kampfes von Griechen mit Amazonen dar. Verbürgt ist ihre Entstehung in der Periode, von der wir reden nicht, aber sie ist sehr wahrscheinlich und ebenso ist es wahrscheinlich, dass wir einen attischen Künstler als ihren Meister zu betrachten haben.

V. CABINET AM HAUPTSAAL.

Die pergamenische und rhodische Kunst.

Pergamos und Rhodos sind die beiden einzigen Stätten einer hervorragenden originalen Kunstübung in der Periode von den Nachfolgern Alexander's des Grossen bis zur Unterwerfung Griechenlands unter römische Herrschaft und der Uebersiedelung der griechischen Kunst nach Rom. Und zwar verdanken wir der Kunstschule am Hofe der Attaliden in Pergamos in den Darstellungen der Siege der pergamenischen Könige über die in Kleinasien eingebrochenen Gallier die ersten historischen Kunstwerke im eigentlichen Wortsinne auf dem Gebiete der Plastik, der rhodischen Kunst aber in den berühmten Gruppen des sogenannten „farnesischen Stieres“ und des Laokoon die höchsten Leistungen auf dem Gebiete des eigentlich und ausschliesslich Pathetischen.

Von den Werken der pergamenischen Meister, als welche uns Plinius Isigonos, Phyromachos, Stratonikos und Antigonos nennt,

sind zwei fast unzweifelhafte Originale auf uns gekommen, welche beide einer grossen historischen Gruppe, einer Darstellung der Niederlage der Gallier gegen die pergamenischen Fürsten angehörten: erstens eine in der Villa Ludovisi befindliche, unter dem ganz verkehrten Namen „Pätus und Arria" bekannte Gruppe eines Galliers, der von der griechischen Übermacht gedrängt soeben sein Weib getödtet hat und im Begriffe ist, sich das Schwert in den Hals zu bohren, und zweitens die unter dem ebenfalls grundverkehrten Namen des „sterbenden Fechters" berühmte Statue, von der wir einen vortrefflichen Originalabguss zu besitzen glücklich genug sind.

No. 69. Statue des sterbenden Galliers (s. g. „sterbenden Fechters").

(Griechischer Marmor von eigenthümlicher Art, Fundort unbekannt, aber ohne Zweifel Rom, aufbewahrt im capitolinischen Museum, vielfach abgebildet und besprochen, u. a. Mus. Capitol. 3, 67; Mus. Franç. 2, 22; Maffei Raccolta 65; Piranesi Statue 36; Clarac, Mus. des sculpt. pl. 869, No. 2214; Müller, Denkmäler d. a. Kunst 1, No. 217, vgl. Beschreibung Rom's 3, 1, 248 ff. und was von weiterer Litteratur und von Urteilen in Welcker's Katalog des bonner Gypsmuseums 2te Aufl. No. 142 und in Müller's Handb. § 157*, 2 angeführt ist, dazu aber ganz besonders noch Brunn's griech. Künstlergesch. 1, S. 444. Für die zugehörige Gruppe in der Villa Ludovisi vgl. das bei Müller im Handb. a. a. O. Notirte; für beide Werke und die Schöpfungen der pergamenischen Schule überhaupt siehe noch meine Gesch. der griech. Plastik 2, S. 145.)

Die gallische Nationalität des Sterbenden ist nach den Angaben alter Schriftsteller über das Charakteristische in der Erscheinung und der Kampfsitte der Gallier zuerst von dem italienischen Gelehrten Nibby erkannt und sie wird jetzt wohl so ziemlich allgemein anerkannt sein, aber noch nicht Alle haben sich von dem verkehrten Gedanken loszumachen vermocht, der Sterbende sei ein Gladiator und die Scene seines Todes die Arena des römischen Amphitheaters. Und doch bedarf es eigentlich geringer Ueberlegung, um einzusehn, dass dies unmöglich sei. Denn gleich wie sich der Gallier in der ludovisischen Gruppe selbst das Schwert in die Kehle stösst, ist auch unser Barbar von der eigenen Hand gefallen. Es giebt keine andere Erklärung der Lage, in der wir den capitolinischen Gallier sehen, als die, dass er im Momente vorher sich knieend in sein auf den Boden gestelltes Schwert gestürzt hat. Das Schwert freilich ist, wie die ganze rechte Seite der Basis nebst dem rechten Arm des Galliers ergänzt (man sagt von Michel Angelo), allein da die Brustwunde echt ist, und da die ganze Lage des Körpers

mit der augenscheinlichsten Gewissheit die angegebene vorhergegangene Stellung des Kniens verbürgt, so ist gar keine andere Ergänzung möglich. Nun ist aber ein Selbstmord in der Arena in der angegebenen Weise nicht allein im höchsten Grade unwahrscheinlich, sondern so gut wie unmöglich, und vollends schliesst ein Blick auf die ludovische Gruppe jeden Gedanken an das Amphitheater als Schauplatz der Handlung aus. Der Schauplatz kann eben nur das Schlachtfeld sein, auf dem von der siegreichen Übermacht des Feindes gedrängt die gallischen Mannen, um nicht in Knechtschaft zu fallen, sich und die Ihrigen mit eigener Hand niedermachen. Der Sterbende des capitolinischen Museums wurde nicht, wie derjenige der ludovisischen Gruppe, vom Feinde unmittelbar bedrängt, ihm blieb die Möglichkeit eines weniger hastigen Abschiedes vom Leben, er konnte noch sein Schlachthorn zerbrechen, mit dessen Rufe die Genossen in die Scharen der Feinde zu leiten ihm nicht mehr vergönnt ist, er konnte sich den Schild gleichsam als Heldenbahre wählen, um auf demselben, entfernt von dem Getümmel der Schlacht, stille zu verbluten. Eine Schlachtscene, die Darstellung einer Niederlage der Gallier, ist durch dies Alles so gut wie erwiesen, und da wir nun Darstellungen eben dieser Art als Werke der pergamenischen Kunst kennen, da ferner der Marmor unserer Statue so gut wie der der ludovisischen Gruppe ein eigenthümlicher, sicher nicht italischer ist, da endlich die Art der Arbeit durchaus Nichts von der Manier eines Copisten an sich trägt, so dürfen wir es als ziemlich feststehend betrachten, dass wir hier ein Originalwerk der Meister von Pergamos vor uns haben.

Ich habe schon oben bemerkt, dass die Hauptbedeutung der pergamenischen Kunst darin besteht, dass sie zuerst historische Kunstwerke im eigentlichen Wortsinne hervorbrachte; ich kann dies hier nicht im weiteren Umfange nachweisen, wie ich es in meiner Geschichte der Plastik zu thun versucht habe, ich kann hier nur darauf aufmerksam machen, dass, in Verbindung mit dieser historischen Richtung der pergamenischen Kunst, in ihr zum ersten Male die charakterische Darstellung fremder Stämme auftritt, welche bisher nur in ganz äusserlicher Weise, durch Einzelheiten des Costüms versucht wurde, wie z. B. in den Persern im Friese des Tempels der Nike apteros (oben No. 36). Ganz anders ist in dem vor uns stehenden Werke der Meister von Pergamos die Aufgabe erfasst und gelöst. Die in Äusserlichkeiten andeutende Charakterisirung des Barbarenthums ist einer bis in das Detail hinein gewissenhaften

Wiedergabe der nationalen Eigenthümlichkeiten des gallischen Volksstammes gewichen, und der Künstler hat sich nicht gescheut, zur Vollendung des Charakterismus der Barbarenbildung selbst diejenigen Züge und Besonderheiten der Fremden in seine Arbeiten hinüberzunehmen, die an sich betrachtet keinen Anspruch auf Schönheit machen können. Er hat seine Gallier gefasst als hohe, kräftige, muskulös ausgewirkte Gestalten, die aber, imposant und gewaltig wie sie sein mögen, in ihren Proportionen keineswegs harmonisch schön, vielmehr den Eindruck der Derbheit und roher Stärke als den jener durchgebildeten, abgewogenen Kraft machen, welche uns griechische Männerkörper so schön erscheinen lässt; er hat diese Körper mit einer Haut bekleidet, die, im Gegensatze zu der elastischen Geschmeidigkeit der griechischen, dick und fest erscheint, so wie sie unter den Einflüssen eines rauheren Klimas und eines wenig civilisirten Lebens sich bilden muss, eine Haut, welche die Muskeln in weniger fein geschwungenen Flächen erscheinen lässt und an den Gelenken sich in scharfe Falten legt; er hat diese Haut an den Händen und namentlich an den Füssen geradezu schwielig und in der Art verhärtet dargestellt, wie wir sie an den Händen und Füssen derer finden, die schwere körperliche Arbeit vollbringen und barfuss einhergehn; er hat das Haar rauh und struppig ohne eine einzige gefällige Wellenlinie dargestellt, durchaus die gallische Haartracht, wie sie uns geschildert wird wiedergebend; er hat endlich in den Gesichtern einen Typus ausgeprägt, der allerdings als männlich kräftig gelten darf, der aber mit seinen eckigen Formen, mit seinen unharmonischen Proportionen, dem Überwiegen der untern Theile über die Stirn keinen Anspruch auf Schönheit machen kann und namentlich gegenüber dem griechischen Gesichtstypus, wie ihn die Kunst idealisirend ausprägte, geradezu als unschön, unedel bezeichnet werden muss.

Aber nicht nur in den körperlichen Eigenthümlichkeiten ist der gallische, der barbarische Kriegsmann meisterhaft geschildert, eben so vortrefflich ist die Situation erfunden, in der wir ihn sehn und ist der gewählte Moment psychologisch wahr dargestellt. In der wildesten Aufregung und körperlichen Erhitzung des bis zum Äussersten getriebenen Kampfes hat unser Gallier sich in sein Schwert gestürzt; das sehn wir vor uns, denn noch fliesst das Blut in beschleunigten Pulsen durch seine aufgetriebenen Adern, noch athmet er kräftig und voll wie im Toben der Schlacht, und das Antlitz überfliegt der letzte Hauch von dem Sturme der Leidenschaft,

die ihn in sein Schwert getrieben hat; aber schon beginnt die Ermattung des Todes über den kraftvollen Körper Herrschaft zu gewinnen, schon ist er aus der knieenden Stellung seitwärts hingesunken, schon fängt die Spannung der Muskeln an nachzulassen, schon ist das Haupt dem Boden zugeneigt und die Schatten der Ohnmacht umnachten das blicklos starrende Auge. Der überwältigende Schmerz der tiefgebohrten Wunde zuckt um die Lippen des halbgeöffneten Mundes und spiegelt sich in der gefurchten Stirn; noch hält der rechte Arm den Oberkörper aufrecht, denn dies kräftige Leben erliegt nur langsam, und wehrt sich in unbewusstem Kampfe gegen den Sieg des Todes, aber in wenigen Minuten wird der stützende Arm zusammenknicken, der mächtige Leib vorüber hinsinken und der langhinbettende Tod die Glieder strecken, wie wir an dem gestreckten linken Bein schon andeutungsweise vorgebildet sehn. Die eminente Wirkung unserer Statue beruht auf deren vollkommenem Individualismus und der Einheitlichkeit des in derselben dargestellten treibenden Pathos, des Pathos der Verzweiflung. Dieser Individualismus aber ist wesentlich dadurch bedingt, dass der Künstler anstatt eines Helden einen keiner Art von Idealisirung fähigen, halbrohen Menschen dargestellt hat, und die Einheit und Ganzheit in dem Ausdrucke der Situation und ihres Pathos hangt geradezu davon ab, dass der Sterbende ein Barbar ist. Denn bei einem Griechen, der sich selbst getödtet hat, müsste sich zu dem Ausdrucke des Todesschmerzes derjenige entweder der gehaltensten Resignation oder einer begeisterten Erhebung gesellen, wie sie ein selbstgewählter Opfertod für die Freiheit mit sich bringt. Nur an einem Naturmenschen also konnte dieser Todesschmerz so zur Anschauung gebracht werden. Dennoch findet diese ganze Schöpfung ihre letzte Rechtfertigung erst aus dem Zusammenhange der gesammten Composition, zu der diese Statue gehörte, und in der das unterliegende rohe Barbarenthum die Folie des siegenden und triumphirenden Griechenthums bildete. In dieser Weise aufgefasst, sind diese Galliergruppen der pergamenischen Kunst historische Kunstwerke im eigentlichsten und höchsten Sinne. —

No. 70. Gruppe des Laokoon von Agesandros, Polydoros und Athanodoros von Rhodos und

No. 71. Wiederholung des Kopfes des Laokoon.

(No. 70 ist von parischem Marmor, 1506 in den Ruinen des Palastes des Kaisers Titus, in welchen die Gruppe von Rhodos aus versetzt wurde, gefun-

den und steht jetzt im Vatican; sie besteht aus 6 Stücken, welche aber so kunstreich zusammengearbeitet sind, dass man ein einziges Stück vor sich zu sehn glaubt, und dass lange Zeit verging, bis man die Fugen auffand. Die Litteratur dieses mehr als alle anderen besprochenen Kunstwerkes, welche eine eigene Bibliothek ausmacht, ist mit grosser Vollständigkeit verzeichnet in den Verhandlungen der 16ten Versammlung deutscher Philologen u. s. w. in Stuttgart, Stuttgart 1857, S. 165, Note 12; vgl. noch meine Geschichte der griech Plastik 2, S. 160—200.

No. 71 ist im Besitze des Herzogs von Ahremberg in Brüssel, abgeb. in den Monum. dell'Instit. 2, 41 b, vgl. Schorn in den Annali dell'Instit. 9, p. 153 ff. Welcker im Katal. des bonner Gypsmus. 2te Ausg. S. 14, der, wie ich glaube, und so viel ich nach dem Gypsabguss urteilen kann, mit Recht bezweifelt, dass dieser Kopf antik sei, und ihn vielmehr für ein Werk des 16ten Jahrhunderts erklärt. Ueber andere Fragmente von Wiederholungen der Laokoongruppe vgl. Welcker a. a. O. und Feuerbach's Gesch. der griech. Plastik 2, S. 190.)

Bei der Unmöglichkeit, die mannigfaltigen kunstgeschichtlichen und ästhetischen Fragen, welche sich an diese Gruppe knüpfen, auf den wenigen Seiten, die ihrer Besprechung an diesem Orte gewidmet werden dürfen, auch nur einigermassen zur Erledigung zu bringen, sehe ich mich veranlasst, die Summe meiner Ansichten über das vielgepriesene Kunstwerk in einer Reihe von thesenartigen Sätzen mitzutheilen, wegen deren Begründung ich durchweg auf meine ausführliche Behandlung derselben in meinem angeführten Werke verweise.

1) Die jetzt im Vatican aufgestellte Gruppe, deren Abguss wir vor uns haben, ist das Original, von dem Plinius berichtet, dass es zu seiner Zeit sich im Palaste des Titus befand.

2) Als Meister dieser Gruppe nennt Plinius 36, 37 die rhodischen Künstler Agesandros, Athanodoros und Polydoros, deren Zeitalter weder er noch sonst ein antiker Schriftsteller direct angiebt.

3) Wenn man gleichwohl in den Worten des Plinius *de consilii sententia fecerunt*, indem man diese übersetzte: „sie arbeiteten nach Bescheid oder nach Auftrag des kaiserlichen Staatsrathes", eine Zeitbestimmung für die Künstler hat finden wollen, und zwar diejenige, dass sie unter Titus lebten und wirkten, so muss dagegen behauptet werden, dass diese Übersetzung und Erklärung, so gerechtfertigt sie rein sprachlich betrachtet sein mag, aus inneren Gründen gradezu unmöglich und unvernünftig ist. Die Worte, wahrscheinlich Uebersetzung einer Aussage der Künstlerinschrift selbst, können auch bedeuten: „sie arbeiteten nach dem Endscheid ihrer Berathung", und einzig und allein in diesem Sinne dürfen sie

gefasst werden. Ein äusseres Zeugniss für die Entstehungszeit des Laokoon giebt es also nicht, und diese seine Entstehungszeit muss nach inneren Gründen aus dem Werke selbst entwickelt werden. Hierzu ist eine eingehende Betrachtung und ästhetische Würdigung nothwendig.

4) Die Gruppe des Laokoon ist von Plinius an, der sie *opus omnibus et picturae et statuariae artis praeponendum* nennt, bis auf unsere Zeit überschätzt worden, und erst seit der jüngsten Periode der Archäologie beginnt eine Reaction gegen diese Überschätzung, welche nach streng historischer Methode verfährt, und deren Massstab die auch erst seit einem starken Menschenalter genauer bekannten Meisterwerke der höchsten Blüthezeit bilden.

5) Ungünstig ist zunächst die Stellung des Kunstwerkes gegenüber dem ihm zum Grunde liegenden Mythus, welcher nicht nach Vergils Schilderung von Laokoon's Tode beurteilt werden darf, sondern in seinem ganzen Zusammenhange, wie ihn Sophokles in einer Tragödie behandelt hat, aus späten Mythographen zu entnehmen ist. Nach diesem ganzen Zusammenhange der Sage büsst Laokoon mit seinem und seiner Kinder Untergang eine alte schwere Sündenschuld, die er als Priester des Apollon gegen diesen seinen Gott auf sich geladen hat. Von diesem ganzen inneren Zusammenhange aber kann die Gruppe Nichts darstellen; sie beschränkt sich und muss sich beschränken auf die Katastrophe in ihrer nackten Thatsächlichkeit.

6) Die Handlung dieser Katastrophe entwickelt sich an den drei Personen der Gruppe in drei einander ergänzenden Momenten.

Am weitesten fortgeschritten ist dieselbe bei dem jüngeren Sohne zur rechten Seite des Vaters, der nach vergeblicher Gegenwehr gegen die ihn umschnürende Schlange eben unter dem giftigen Biss dem Tode erliegt. Der ältere Bruder dagegen ist noch unverletzt und wendet sich, während er halb mechanisch den um seinen Fuss geschlagenen Ring des Schlangenschwanzes zu entfernen sucht, mit mitleidigem Entsetzen zu seinem Vater herum, dessen fürchtbarer Aufschrei seine Aufmerksamkeit von der ihn selbst bedrohenden Gefahr abgelenkt hat. In dem Vater aber stellt sich der mittlere Act des Dramas dar, er windet sich in convulsivischen Schmerzen unter dem giftigen Biss der Schlange, welche ihre Zähne in seine Weiche gräbt; aber so heftig er ringen und kämpfen mag, der Sieg des gottgesandten Ungeheuers ist auch bei ihm entschieden, seine Bewegungen gelten nicht mehr einer bewussten Abwehr,

sondern hangen lediglich von dem ihn durchzuckenden, überwältigenden Schmerz des Schlangenbisses ab. Der einzige rechte Arm, der dieser Behauptung widerspricht, ist von Montorsoli falsch ergänzt; er rang nicht gegen die Schlange empor, sondern griff an das Haar des Hinterkopfes wesentlich wie der Arm des Kentauren in der Parthenonmetope oben No. 31 a.

7) Mit dem starken und stark vorgetragenen Pathos der ganzen Situation steht auch der Ausdruck in den Gesichtern aller drei Personen, namentlich auch des Vaters, in der vollkommensten Übereinstimmung. Es ist Täuschung, wenn man eine besondere Mässigung im Ausdruck oder Heldenhaftigkeit in Bekämpfung und Ertragung des Schmerzes bei Laokoon wahrzunehmen geglaubt hat, auch würde der Ausdruck des Kopfes mit der Handlung und der Situation, in der wir Laokoon finden, in Widerspruch stehn, wenn er noch moralische Kraft in der Beherrschung der Leiden offenbarte. — Streift aber der Ausdruck im Gesichte des Laokoon an die Grenze der Schönheit, so ist diese Grenze in dem Kopfe im Besitze des Herzogs von Altemberg (No. 71) entschieden überschritten. Der Vortrag im Original ist voll rücksichts- und rückhaltloser Energie, derjenige in der Copie ist übertrieben.

8) Infolge des in den vorhergehenden Sätzen (5, 6, 7) Aufgestellten müssen wir behaupten: die Gruppe des Laokoon ist kein wahrhaft tragisches Kunstwerk, und zwar deswegen nicht, weil sie nur pathetisch ist, und weil aus dem in ihr dargestellten Pathos keine sittliche Idee uns entgegenleuchtet, wie dies im höchsten Grade bei der Niobe der Fall ist.

9) Vermöge ihres ausschliesslich pathetischen Gehalts erscheint die Laokoonsgruppe als Vertreterin einer dritten und letzten Entwickelungsstufe des Pathetischen in der bildenden Kunst der Griechen, welche sich den vorhergegangenen durchaus organisch und als nothwendiger, wenngleich schon entartender Fortschritt anschliesst. Die Kunst vor Phidias ist noch gar nicht pathetisch, sondern hat nur pathetische Gegenstände. In der Kunst des Phidias, auf seiner ersten Entwickelungsstufe ist das Pathetische in der Plastik dem Ethischen und der Idee durchaus untergeordnet. Auf seiner zweiten Entwickelungsstufe, in der Kunst des Skopas und Praxiteles wird das Pathetische zum selbständigen Träger des Ethischen und der Idee. An diese Entwickelungsstufe nun schliesst sich die am vollkommensten im Laokoon, aber auch in andern Werken der Diadochenperiode vertretene dritte und letzte so genau und natürlich

an, dass hierin allein ein unumstösslicher Beweis liegt, dass unsere Gruppe in Rhodos in der Periode bald nach Alexander entstanden sein muss und nicht erst in Titus' Zeit gemacht worden sein kann.

10) Obgleich die Beschränkung des Gehaltes der Laokoongruppe auf das ausschliesslich Pathetische und der rückhaltslos heftige Vortrag des Pathos in derselben dem Tadel unterliegt, so ist die Darstellung dieser Scene doch nur so möglich, wie sie wirklich hier ist, und jede Veränderung in der Conception der Gruppe bringt das Ganze in Gefahr. Ist also auch die Wahl des Gegenstandes keine glückliche, so verdient die Lösung der Aufgabe, wurde diese einmal unternommen, die entschiedenste Bewunderung.

11) Der zweite Vorzug, aber ein minder unbedingter, liegt in der Abgeschlossenheit der Gruppe, welche auch die in ihr dargestellte Handlung abgeschlossen erscheinen lässt, so, dass wir in dem gegenwärtig dargestellten Momente den ganzen Verlauf der Handlung von dem Zeitpunkte an, wo die Schlangen die drei Personen umwunden hatten, aber auch nur von diesem Zeitpunkte an, vor Augen zu sehn glauben. Alles dagegen, was jenem Zeitpunkte voraus liegt, die Situation, in der sich die Personen befanden, als die Schlangen herbeischossen und aus der sie in die gegenwärtige geriethen, dies Alles ist nicht allein ganz dunkel, sondern es lässt sich überhaupt gar nicht vorstellen. Die Gruppe lässt sich nur als ein Fertiges geniessen, aber sie lässt sich nicht als ein Gewordenes denken.

13) Die Geschlossenheit und Einheitlichkeit der Gruppe dieser drei, wenn man von dem Blicke des älteren Knaben auf den Vater absieht, je für sich handelnden Personen besteht darin, dass wir in dem älteren Sohne den Beginn, im Vater die höchste Entwickelung und im jüngeren Sohne den Ausgang, in allen dreien aber den nothwendigen Verlauf der Handlung mit einem Blicke übersehn.

14) Die Composition dieser Gruppe ist die schwierigste, welche sich auf dem ganzen Gebiete der antiken Plastik findet, und doch ist sie durchaus frei erfunden, und kann in keiner Weise nach Modellen gearbeitet sein. Diese Composition ist die denkbar kühnste und die raffinirtest künstlichste zu gleicher Zeit, und kann nur gefasst werden als die Frucht einerseits eines genialen Gedankens, andererseits der kühlsten und allseitigsten Überlegung. Kaum ein Werk der antiken Plastik erscheint uns in dem Grade als Kunstwerk, wie der Laokoon, und keines drängt uns den Gedanken an die Künstler und ihre Thätigkeit so auf wie er.

15) Die Formgebung am Laokoon ist im höchsten Grade studirt und mit der virtuosesten Technik vorgetragen, aber so, dass die harmonische Lebenswahrheit des Ganzen unter der zu deutlich und bewusst herausgebildeten Herstellung der Einzelheiten des Organismus und seiner Functionen gelitten hat. „Der Laokoon ist Marmor, der Torso (von Belvedere) Fleisch", hat Dannecker gesagt. —

16) Hinsichtlich der Zeitfrage bemerken wir noch Folgendes: Zunächst lässt sich durch kein Mittel beweisen, dass die Künstler der Gruppe die Schilderung Vergils von dem Tode des Laokoon vor Augen gehabt haben, eher das Gegentheil; denn die Gruppe und die poetische Schilderung sind in allen Punkten durchaus verschieden, auch in solchen, deren Verschiedenheit durch die Verschiedenheit der Gesetze der bildenden und der Dichtkunst nicht geboten erscheint. — Gegen die Entstehung des Laokoon zu Rom und zu Titus' Zeit und für diejenige in Rhodos in der Periode nach Alexander sprechen folgende Gründe. a) Allen griechischen Sculpturwerken der römischen Periode geht die Originalität der Erfindung ab, der Laokoon dagegen ist eine durchaus originelle, durchaus neue Erfindung, und dabei eine Erfindung von beinahe unerhörter Kühnheit und Genialität. b) Die rhodische Kunstschule lässt sich in Inschriften von der Mitte der 120er Olympiaden bis gegen den Anfang der römischen Kaiserherrschaft (etwa 50 v. Chr.), aber auch durchaus nicht später nachweisen. c) Die einzige schlagende Analogie findet der Laokoon in der Gruppe des s. g. farnesischen Stieres, von dem wir wissen, dass er durch Asinius Pollio aus Rhodos nach Rom versetzt wurde, der also lange vor Titus in Rhodos oder unter den Einflüssen der Blüthezeit der rhodischen Kunst gemacht worden ist. d) Der Hinblick auf die Geschichte des Pathetischen in der griechischen Plastik (oben S. 80 f.) weist dem Laokoon in sehr bestimmter Weise die Entstehungszeit in der Diadochenperiode an. e) Aehnliches stellt sich durch die Geschichte der Composition und der Gruppirung heraus. f) Und auch die Geschichte der Formgebung lässt den Laokoon als ein Product der von der lysippisch-sikyonischen Schule abzweigenden rhodischen Kunst erscheinen, während die Eigenthümlichkeit der Formbehandlung und der Technik in der römischen Kunstzeit unerhört ist. —

VI. KLEINERER SAAL.

Die Werke der griechischen Kunst unter römischer Herrschaft.

1. Die neuattische Kunstschule.

Die neuattische Kunstschule, deren Mitglieder überwiegend in Rom und für römische Grosse arbeiteten, gehört nach litterarischen Erwähnungen mehrer ihrer Meister und nach dem übereinstimmenden paläographischen Charakter der Inschriften an ihren auf uns gekommenen Werken jener Periode der Wiedererhebung der griechischen Kunst nach ihrer Übersiedelung nach Italien in der 156. Olympiade (156 v. Chr.) an, welche Plinius uns kennen lehrt, und reicht etwa bis in den Anfang der römischen Kaiserherrschaft. Unser Museum besitzt die meisten ihrer Hauptwerke.

No. 72. Die mediceïsche Venus von Kleomenes, Apollodoros' Sohn von Athen.

(Parischer Marmor, gefunden angeblich in den Ruinen der Porticus der Octavia in Rom, zerbrach bei dem Transport von Rom nach Florenz unter Innocenz XI., und wurde aus elf Stücken wieder zusammengesetzt, die fehlenden Hände unglücklich ergänzt, die Inschrift modern, aber ohne Zweifel von der alten und echten copirt; in Florenz; unzählige Male abgebildet, u. a. Mus. Franç. 2, 5. Clarac pl. 612, No. 1357 Müller's Denkmäler d. a. Kunst 1, No. 224; vgl. dessen Handb. § 160 (158), 3 und das dort Angeführte und § 127, 4, Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 544 und 562 f. und meine Geschichte der griech. Plastik 2, S. 232 und 238 f. mit Fig. 84.)

Die Statue galt früher für eine Nachbildung und zwar die beste und treueste von Praxiteles' knidischer Aphrodite, aber man ist in neuerer Zeit von dieser Ansicht mehr und mehr zurückgekommen und hat erkannt, dass, so wie sich die mediceïsche Venus in der Stellung und Haltung sehr wesentlich von der Knidierin unterscheidet, die wir aus Nachbildungen auf Münzen kennen (s. m. Gesch. der griech. Plastik 2, S. 27 f.), grade sie von allen guten Statuen der Göttin von dem Geiste der praxitelischen am wenigsten bewahrt hat. Der grösste Vorzug und der am allgemeinsten empfundene der mediceïschen Statue besteht in der feinen und ausgesuchten Schönheit des Antlitzes sowohl wie der gesammten Formen des Nackten; ein liebreizenderes und holderes Angesicht ist uns auch

in der That aus dem ganzen Bereiche der antiken Kunst nicht bekannt, und auch der Körper ist, seinen Proportionen und Formen nach den meisten übrigen weiblichen Körpern überlegen, während er in seiner zarten, gleichsam knospenhaften Jungfräulichkeit eine ganz besondere Auszeichnung verdient vor den meisten der erhaltenen Venusstatuen, welche eine ungleich fleischigere und fülligere Darstellung der Göttin darbieten. Tadel dagegen verdient die Stellung, welche nicht allein den Beinamen der schamhaften (Pudica), den man dieser Venus beigelegt hat, so unangebracht wie möglich macht, sondern welche in Verbindung mit dem freundlich in die Ferne gerichteten Blick, in Verbindung mit einem nicht zu bezeichnenden, aber sehr fühlbaren Zug im Munde, in Verbindung endlich mit der Haltung der Arme etwas eminent Selbstgefälliges, Herausforderndes, ich möchte sagen Lüsternes hat. Die Statue ist voll von dem raffinirtesten sinnlichen Reiz, aber von der Göttlichkeit, welche das Alterthum der praxitelischen Aphrodite zusprach, ist hier nur noch die hohe Schönheit übrig geblieben, die allerdings über das Mass des Wirklichen und Menschlichen erhaben ist. Der Delphin ist nur eine Stütze, in dieser Form bei der meergeborenen Aphrodite passend gewählt, aber gewiss nicht im Stande, der Statue die Bedeutung einer Göttin der Schifffahrt (Aphrodite euploia) zu geben, wie Feuerbach (Gesch. d. griech. Plastik 2, S. 126) wollte. Eine solche stellt die Statue ganz bestimmt nicht dar, denn dieser Bedeutung widerspricht die ganze Haltung auf's augenscheinlichste.

Eine antike Wiederholung ist:

No. 73. Torso der Venus in Dresden.

(Marmor, aus der albanischen Sammlung in der königl. Antikengallerie in Dresden, in Hettner's Katalog No. 383, vergl. Amalthea 1, S. 173, abgeb. in Becker's Augusteum 1, 27 — 30, und bei Clarac, pl. 612, No. 1358, zur Statue ergänzt, wie sie in Dresden steht; wir besitzen nur die antiken Théile.)

Niemand wird bestreiten wollen, dass dies eine gute Nachbildung sei, aber dass dieselbe in einzelnen Formen der mediceischen Statue vorzuziehn sei, wie der Bildhauer Canova wollte (Amalthea a. a. O.), oder dass der Ausdruck idealer sei, wie Hettner meint, dies stelle ich für meine Person eben so sehr in Abrede, wie dass die mediceische Venus durch das Grübchen im Kinn dem Portraithaften genähert werde.

Der Verwandschaft des Gegenstandes und etwa gleichzeitiger Entstehung wegen schliessen wir an:

No. 74. Einen kleinen Venustorso in ähnlicher Haltung.

(Marmor; den Aufbewahrungsort weiss ich nicht anzugeben.

Sehr feine und jugendliche Formen zeichnen auch dies Fragment aus.

No. 75. Kleine Statue der Venus.

(Marmor, gefunden 1772 in Ostia, im britischen Museum, Synops. 63te Aufl. S. 92, abgeb. in den Marbles of the british Museum vol. 2, pl. 22, Clarac, Mus. des sculpt. pl. 625, No. 1403.)

Unterwärts theilweise verhüllt, von zarten Formen des Nackten und ernstem Ausdrucke des artigen Köpfchens, mit falsch ergänzten Armen.

No. 76. Statue der Aphrodite kallipygos.

(Griechischer Marmor, in den Ruinen der Kaiserpaläste. der s. g. „casa aurea di Nerone" in Rom gefunden, aus farnesischem Besitze jetzt in Neapel, s. Gerhard und Panofka: Neapels antike Bildwerke No. 429, abgeb. in Maffeis Raccolta di Statue 55, bei Piranesi Statue 7, im Mus. Borbon. vol. 2, in Clarac's Mus. des sculpt. pl. 611, No. 1352, Müller's Denkmäler d. a. Kunst 2, No. 276; vgl. dessen Handb. § 377, 2, wo mehre Parallelmonumente angeführt sind.)

Ohne mich hier auf den Gegenstand einlassen zu können, will ich nicht verfehlen, darauf aufmerksam zu machen, dass Originalabgüsse dieser merkwürdigen Statue in Deutschland zu den Seltenheiten gehören. Der unsrige wurde im Jahre 1854 von Sr. Excellenz dem Herrn Staatsminister a. D. von Wietersheim in Dresden angekauft.

No. 77. Statue eines Redners im Costüm des Hermes logios, der sogenannte Germanicus von Kleomenes, dem Sohne des Kleomenes von Athen.

(Parischer Marmor, Fundort unbekannt, früher in der Villa Montalto in Rom, unter Ludwig XIV. in Versailles aufgestellt, jetzt im Louvre, in Clarac's Katalog No. 712, abgeb. vielfach, u. a. im Mus. Franç. 4, 19, Mus. des ant. 2, 36, in Clarac, Mus. des sculpt. pl. 318, No. 2314, Müller's Denkmälern d. a. Kunst 1, No. 225, vergl. dessen Handbuch § 160, 4, Welcker's Katalog des bonner Gypsmus. 2te Aufl. No. 50, Brunn's griechische Künstlergeschichte 1, S. 545, und meine Geschichte der griech. Plastik 2, S. 233 und 240 f. mit Fig. 85. Die Statue ist eine der besterhaltenen, die wir besitzen, es fehlen ihr nur Daumen und Zeigefinger der linken Hand, restaurirt ist Nichts an derselben. Die Inschrift, in der sich der Künstler nennt, steht an der Schildkröte, auf welche das Gewand herniederhangt.)

Der Meister dieser Statue ist wahrscheinlich der Sohn des

Meisters der mediceischen Venus, wenngleich sich dies nicht strict beweisen lässt, sein Werk aber steht nicht durchaus auf gleicher Höhe mit dem seines vermuthlichen Vaters, wenngleich dasselbe, auch in neuester Zeit, unterschätzt worden ist. Die Irrigkeit des Namens Germanicus, den man der Statue früher gab, ist aus sicheren Portraits dieses edlen Römers erwiesen, die keinerlei Ähnlichkeit mit dem Gesichte unserer Statue bieten, aber auch andere specielle Namen von Römern, die man vorgeschlagen hat, sind unhaltbar und es ist am gerathensten, bei Welcker's Erklärung stehn zu bleiben, nach der wir die Ehrenstatue eines Römers zu erkennen haben, der sich als Redner im Senat oder als Gesandter ausgezeichnet hat, und demgemäss in der Gestalt des Gottes der Beredtsamkeit, des Hermes logios und mit dessen Attributen, Schildkröte und Kerykeion — denn dies hielt ohne Frage die linke Hand — gebildet wurde, fast genau übereinstimmend mit Statuen dieses Gottes, namentlich mit einer solchen in der ludovisischen Sammlung (abgeb. in Müller's Denkmälern 2, 318). Die Stellung ist im höchsten Grade ausdrucksvoll diejenige eines Redners, der ohne Affect und Pathos eine klare, logische Deduction oder eine Auseinandersetzung macht, und hiermit stimmt auch der ruhige Ernst des Gesichtes. Schon Thiersch (Epochen S. 291, Note) weist auf einen *concionans manu elata cuius persona in incerto est* (bei Plin.) von dem älteren Kephisodotos, Praxiteles' Vater als mögliches Vorbild unserer Statue hin, und auch mir scheint diese Annahme plausibel genug. Die Formen des Nackten sind ohne grade idealisch erhöht zu sein, doch über das Modellmässige erhaben, sie vereinigen Kraft und Geschmeidigkeit, Bestimmtheit und Reinheit des Umrisses mit grosser, hie und da freilich mit etwas zu grosser Weichheit der Flächen und Uebergänge, durch welche mehr der Eindruck des Fetten, als derjenige elastischer Musculatur hervorgebracht wird. Zu tadeln ist das durchaus auf Effect und zwar einen falschen Effect angelegte, gegen alle Natur und Möglichkeit am Oberarm haftende Gewand, welches einen bestimmten Charakterismus dieser späteren Kunstzeit darbietet, die sich von der Beobachtung der lebendigen Natur ab und dem Modell und der Gliedergruppe zugewandt hat.

No. 78. Torso des Herakles von Apollonios, Nestor's Sohn von Athen, der sogenannte Torso von Belvedere.

(Marmor, zur Zeit des Papstes Julius II. im Campo del Fiore in Rom, auf der Stätte des Theaters des Pompejus gefunden, jetzt im Vatican, abgeb. Mus.

Pio-Clem. 2, 10 und vielfach sonst, so Mus. des antiques 2, 4, Clarac pl. 803, No. 2017; vgl. ausser Winckelmann's begeisterter Beschreibung in einem eigenen Aufsatze, Werke 1, S. 227 (Donaueschinger Ausg.) und der sonstigen älteren Litteratur in Müller's Handb. § 411, 3, Welcker im Katalog des bonner Gypsmus. 2te Aufl. No. 12, meine kunstarchäol. Vorll. S. 154, Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 564 f. und meine Geschichte der griechischen Plastik 2, S. 230 f. und 241 ff.)

Die Statue, welche nach den Buchstaben in der Künstlerinschrift am Felsensitze und nach sonstigen Gründen in das letzte halbe Jahrhundert v. Chr. fällt, ist wahrscheinlich nach dem Vorbilde einer Statue des Lysippos gearbeitet, aber ganz gewiss nicht nach dessen Herakles epitrapezios, wie bis auf die neueste Zeit von Einigen irrig angenommen worden ist, während Andere, und darunter Auctoritäten wie Visconti, Müller und Welcker, meiner Ansicht nach eben so irrig annehmen, das Fragment sei zu einer Gruppe mit einer weiblichen Figur zusammen zu ergänzen. Was hiergegen spricht habe ich in meinen kunstarchäol. Vorll. entwickelt. Die richtige Ergänzung wird die sein, dass der Held die linke Hand auf die neben seinem Schenkel und an dieser da, wo ein Stück des Marmors ausgebrochen ist, angelehnt stehende Keule stützte, während die Rechte über den rechten Schenkel hing oder der rechte Unterarm auf diesen aufgelehnt war. Bemerkt werden muss, dass der Felsensitz dem Gedanken Winckelmann's an einen verklärt, an Zeus Mahle ruhenden Herakles bestimmt widerspricht.

In der Beurteilung der Formen des Torso stimme ich trotz dem Widerspruch, der gegen dieselbe erhoben ist, ganz mit Brunn's Kritik überein, die ich deshalb hier mittheilen will. „Die Anlage aller Formen ist gross, durchaus von der Art, welche man gewöhnlich als ideal zu bezeichnen pflegt. Alle Massen sind an der richtigen Stelle und in den richtigen Verhältnissen angegeben; alles mehr zufällige Detail ist übergangen: am wenigsten zeigt sich irgendwo Befangenheit und Ängstlichkeit hinsichtlich des Masses dessen, was für das Kunstwerk überhaupt Berücksichtigung verdient. So steht das Werk in seiner Anlage allerdings als der besten Zeiten würdig da. Gehen wir aber jetzt auf die Betrachtung der einzelnen Formen für sich über, so werden wir bekennen, dass hier nicht die eigenthümliche Natur derselben in gleicher Klarheit und Schärfe erfasst worden ist. In den Figuren des Parthenon vermögen wir nicht nur die Lage jedes Muskels nach seiner Hauptrichtung und Spannung zu erkennen, sondern es scheidet sich auch trotz der feinsten und zartesten Übergänge dennoch jede Form in

ihren Umrissen und Begrenzungen von der anderen, so dass wir auch unter der Hülle der Haut die Scheidelinie wahrzunehmen glauben. Die grösseren Hauptformen und Linien ferner werden wir in viele kleinere zerlegen können, die jede für sich das Wesen der grösseren auch in seinen feinsten Beziehungen erkennen lassen. Der Künstler des Torso hat sich überall mit geringerem Detail begnügt und dasselbe in weniger scharfer und präciser Fassung dargestellt. Die Umrisse der Formen stossen nie in bestimmten Linien zusammen, sondern verlieren sich in einer Verbindungsfläche und müssen dadurch nothwendig etwas verwaschen erscheinen. Ebenso ist die Lage der Muskeln wohl im Allgemeinen richtig angegeben; aber wir vermögen nicht die besondere Art der Spannung, man möchte sagen, die individuelle Natur des Muskels zu erkennen. Darum fehlt trotz der kräftigen Fülle in der Anlage doch den Muskeln die Elasticität, auf welcher erst die Möglichkeit einer grossen Kraftentwickelung beruht; und derjenigen Anspannung, durch welche diese Formen zur Fülle ihrer Entwickelung gelangt sind, erscheinen sie in ihrer jetzigen von Gedunsenheit nicht sehr entfernten Weichheit nicht mehr fähig."

Den Grund aber dieser Formbehandlung suche ich darin, dass der Meister des Torso, wie die andern Künstler seiner Zeit (etwa die gleich zu besprechenden kleinasiatischen Künstler ausgenommen), wie sie die Werke der Blüthezeit nachahmten und von dem Erbe der Blüthezeit zehrten, auch von ihren Vorbildern, anstatt von der Beobachtung der lebendigen Natur ausgingen, und deswegen nothwendig dahin gelangen mussten, nur noch die Formerscheinung anstatt des Wesens und der lebendigen Bedeutung der Form zu reproduciren.

No. 79. Amphora mit Relief von Sosibios von Athen.

(Parischer Marmor, Fundort unbekannt, früher in Villa Borghese, jetzt im Louvre, in Clarac's Katalog No. 332, abgeb. bei Bouillon, Mus. des ant. Vases pl. 8, Clarac pl. 126, 130, No. 117, 118, in Müller's Denkmälern d. a. Kunst 2, No. 602, vergl. Welcker's Katalog des bonner Gypsmus. 2te Aufl. No. 315, und meine Geschichte der griech. Plastik 2, S. 234 und 249 f. mit Fig. 88.)

Der Künstler gehört nach der Buchstabenform der Inschrift am Sockel des Altars in den Beginn der römischen Kaiserzeit und sein Relief, das aus lauter sonsther bekannten Figuren zusammengesetzt, übrigens ziemlich flüchtig gearbeitet ist, ist uns merkwürdig als ein datirtes Zeugniss der Nachahmung archaischer Gestalten.

Der Gegenstand desselben erfordert eine längere Erklärung, als für die hier Raum wäre. — Der Ähnlichkeit des Gegenstandes wegen verbinden wir mit dieser Amphora als

No. 80. Einen Marmorkrater mit bakchischem Relief.

(Gefunden in der Villa des Antoninus Pius in Cività Lavigna, jetzt im britischen Museum, Synops. 63te Aufl. S. 99, abgeb. in den Marbles of the british Mus. 1, 7.)

Das Relief stellt einen Zug dionysischer Thiasoten dar, mehre Satyrn, Bakchantinen, einen ziegenfüssigen Pan, welche sich in mehr oder minder lebhaftem Tanz bewegen. —

2. Kleinasiatische Künstler der ersten Kaiserzeit.

No. 81. Statue des kämpfenden Heros, der sogenannte borghesische Fechter von Agasias Dositheos' Sohn von Ephesos.

(Griechischer Marmor, gefunden unter Papst Paul V. im Anfang des 17ten Jahrhunderts in Porto d'Anzo (Antium), dem Fundorte des Apollon von Belvedere, früher in der Villa Borghese, jetzt im Louvre, in Clarac's Katal. No. 262; vielfach abgebildet, u. a. Maffei Raccolta di Statue 76, Piranesi Statue 13, Mus. des ant. 2, 16, Mus. roy. 1, 8, Clarac pl. 304; Müller, Denkmäler d. a. Kunst 1, 216, und als anatomisches Modell in des französischen Anatomen Jean Galbert Salvage: L'Anatomie du gladiateur combattant, Paris 1812, Fol. Vgl. ferner: Winckelmann, Geschichte der Kunst XI, 3, 13, Lessing im Laokoon § 28 und in den antiquarischen Briefen No. 36 f., Müller's Handbuch § 157, 3, Quatremère de Quincy in den Mémoires de l'Instit. 4, 165, Gibelin in den Mémoires de l'Instit. nat. Litt. et beaux Arts 4, 492 f., und was sonst in den Noten von Welcker's Besprechung im Katalog des bonner Gypsmus. 2te Auflage No. 35 angeführt ist; ferner Brunn's griech. Künstlergeschichte 1, S. 578 f. und meine Geschichte der griech. Plastik 2, S. 251 und 252 ff.)

Die verschiedenen speciellen Heroennamen (Achilleus, Theseus, Deïphobos), mit denen man diese Statue belegt hat, haben sich vor der neueren Wissenschaft nicht bewährt, ebenso kann man die unglücklichen Bezeichnungen derselben als Fechter oder Gladiator, als Waffenläufer (Hoplitodrom) und Ballonschläger als beseitigt betrachten, Lessing's verfehlter Vorschlag, Chabrias zu erkennen, ist von ihm selbst glänzend widerlegt, die Bezeichnung der Statue durch den Namen eines blossen Kriegers ist ebenfalls als ungenügend erkannt, und so darf man wohl sagen, dass der Name eines kämpfenden Heros so ziemlich allgemein als der zutreffendste angenommen sei. Die Situation aber ist die, dass der Heros mit dem Schwert, nicht einer Lanze, gegen einen berittenen Feind, der ihn

von der linken Seite angreift, und gegen den er sich mit dem Schilde deckt, zum gewaltigen Streich ausholt. —

Nicht aber auf diese Situation und ihren pathetischen Gehalt hat der Künstler der Statue das Hauptgewicht seiner Darstellung gelegt, es ist dies vielmehr so wenig der Fall, dass der pathetische Gehalt der Situation wesentlich zurücktritt gegen die Darstellung der höchsten und äussersten Bewegung des Körpers als solcher, welche augenscheinlich des Meisters Hauptaugenmerk in dem Grade gewesen ist, dass wir seine Intentionen erst dann recht erkennen, und seinem Werke nur dann in seinen eigenthümlichen Vorzügen gerecht zu werden vermögen, wenn wir davon ausgehn, dass der Künstler die Situation nur erfunden hat, um einen in hohem Grade kräftigen Körper im Extrem der extensiven Bewegung mit dem grössten Raffinement der auf anatomisches Wissen gestützten Kunst darzustellen.

Dies ist ihm denn auch vollkommen gelungen, über die Bewegung dieser Statue hinaus ist keine mehr möglich, und zugleich kann man sich durch ihr detaillirtes Studium, noch besser aber durch ihre anatomische Darstellung in dem genannten Werke von Salvage überzeugen, dass alle unzählbaren Einzelnheiten dieser angespannten Musculatur nicht allein vollkommen wahr, sondern mit der grössten Meisterlichkeit und dem umfassendsten Wissen in ihrer natürlichen Function gebildet sind. Jedoch ist dies nicht das einzige Lob, welches dem Werke des Agasias gebührt, die Richtigkeit und Klarheit in der Wiedergabe der durchaus singulären Stellung, die Abgewogenheit und Gemessenheit der Composition, die Durchführung des sich in Contrasten bewegenden reichen Rhythmus der Bewegung verdienen gleiche Anerkennung. Wenn gleichwohl die Statue unser Gemüth kalt lässt, und nur im Stande ist, unseren Verstand zu beschäftigen, so liegt dies in der augenscheinlichen Virtuosität der Behandlung, in dem Absichtsvollen, Berechneten, Raffinirten der Composition und Formgebung und darin, dass die Mittel der Darstellung den Zweck derselben in dem Masse überwiegen, dass unsere Aufmerksamkeit immer wieder von diesem ab und auf jene hingelenkt wird. So pathetisch die Situation ist, in der wir den Helden sehn, so wenig bewegt sie uns, ja wir vergessen die Lage, in der er sich befindet, weil wir das Auge nicht abwenden können von der Art, wie der Künstler seine Action zur Anschauung gebracht hat. Von der Richtigkeit meiner Behauptungen wird man sich am leichtesten überzeugen, wenn man, die Statue

nächtlich mit schwachem Lampenlicht beleuchtend, welches eine Menge Detail aufzehrt, wahrnimmt, dass der Totaleindruck unendlich gewinnt, und die Statue den Schein wirklichen Lebens und wirklicher Bewegung erhält. Dadurch wird bewiesen, dass der Künstler sich durch das Studirte in der Formgebung, durch das Streben, seine anatomische Kenntniss zu verwerthen und ein möglichst reiches Detail zur Geltung zu bringen über die Grenze der allgemeinen Lebenswahrheit, Totalität und Harmonie hat hinausführen lassen.

Wichtig für die Beurteilung der Statue des Agasias als eines Schaustückes virtuoser Kunst, ist noch der Umstand, dass sie nicht zu einer grösseren Gruppe gehört haben kann, sondern zum Alleinstehn bestimmt war. Der äussere Beweis hierfür liegt in der Künstlerinschrift am Baumstamme, von der man nicht begreift, wie sie hierher gekommen sein sollte, wenn die Statue einer Gruppe angehörte, der innere Grund aber besteht darin, dass wir keine zweite Figur zu dieser gruppirt denken können, ohne wenigstens eine der Hauptansichten der Statue unmöglich zu machen.

No. 82. Statue der Aphrodite von Melos, vielleicht von Alexandros, Menides' Sohn aus Antiochia am Mäander.

(Parischer Marmor, gefunden 1820 in der Nähe der Ruinen des Theaters auf der Insel Melos, jetzt im Louvre, in Clarac's Katalog No. 232 bis, abgeb. u. a. im Mus. Franç. 4, 1, bei Clarac, Mus. des sculpt. pl. 340, No. 1308, in Müller's Denkmälern d. a. Kunst 2, No. 270; vgl. Welcker's Katalog des bonner Gypsmus. 1te Aufl. No. 2 und das dort und in meiner Geschichte der griech. Plastik 2, S. 314, Note 51 Angeführte, und was ich a. a. O. S. 257 ff. über die Statue geschrieben habe. Die Zuschreibung derselben an den antiochenischen Künstler Alexandros ist nicht sicher, aber sehr wahrscheinlich, sie beruht auf einer Künstlerinschrift, deren Zugehörigkeit zu unserer Statue nicht absolut ausgemacht ist, aber kaum bezweifelt werden kann.)

Die Ergänzung dieser Statue ist zweifelhaft, am wahrscheinlichsten aber ihre Gruppirung mit Ares, auf dessen Schulter sie die linke Hand legte, so wie es mehre mit Ares gruppirte Wiederholungen dieser Figur zeigen (s. meine Gesch. d. gr. Plastik a. a. O. Note 52). Die Erfindung dieser Statue scheint nicht das Eigenthum ihres vermuthlichen Meisters zu sein, sondern auf ein älteres Vorbild zurückzugehn, aber diese Statue ist unter allen Wiederholungen dieser Figur weitaus die vorzüglichste. Der Künstler hat vor Allem versucht, die Göttin in derselben zur Anschauug zu bringen, daraus erklärt sich die Grossartigkeit der Haltung und

Kälte des Antlitzes, das einen starken Gegensatz gegen dasjenige der mediceischen Venus bildet. Der Hauptvorzug der, von Vielen über alles Mass bewunderten und gepriesenen Statue, liegt in der wundervollen Behandlung des Nackten, namentlich aber der Oberfläche des Körpers, dessen gleichsam sammetweiche Haut man noch im Gypsabguss wahrzunehmen meint. Die üppigen Formen sind von höchster Weichheit und vom feinsten Fluss, aber nicht eigentlich ideal, und auch sie sind das Product einer virtuosen Technik, welche fast das ganze Werk mit Raspel und Feile vollendete. Als Hauptmerkmal einer späten Entstehungszeit muss ich die Gewandung geltend machen, in der das Streben nach Effect augenfällig ist; dieselbe verhüllt so gut wie Nichts von den Reizen des Körpers, vielmehr dient sie nur dazu, den Contrast und den Reiz des Nackten fühlbarer zu machen; aber, mag die Situation der Statue gewesen sein, welche sie will, unmöglich kann man diese Gewandanordnung von dem Tadel des Arrangirten, nach Laune und Willkühr des Künstlers Gemachten freisprechen, und eben so wenig kann man verkennen, dass diese Gewandanordnung aller Wahrheit und Möglichkeit widerspricht. So wie das Gewand lose um die Schenkel gelegt ist, müsste es jeden Augenblick ganz herabgleiten, das thut es aber nicht, vielmehr haftet es auf eben so unbegreifliche Weise an den Schenkeln der Göttin, wie die Chlamys des s. g. Germanicus (No. 77) an dessen Oberarm. Dergleichen darf man der Blüthezeit der Kunst nicht zutrauen, es bildet, so schön die Statue sein mag, ein sicheres Merkmal ihrer späten Entstehung, ein Merkmal, das dadurch nicht schwächer wird, dass es als sicheres allein steht. Würde die Zugehörigkeit der Künstlerinschrift zu der Statue bewiesen, so dürfte Niemand mehr bezweifeln, dass die Aphrodite von Melos nicht vor dem Beginn der römischen Kaiserzeit entstanden ist. —

Als eine Wiederholung derselben Figur lassen wir folgen:

No. 83. Statue der Aphrodite von Capua.

(Griechischer Marmor, gefunden im Amphitheater von Capua, jetzt im Museum von Neapel, abgeb. Mus. Borbon. 3, 54; Gerhard, Antike Bildwerke 10; Millingen, ancient uned. Monum. ser. 2, pl. 4, 5; Clarac, Mus. des sculpt. pl. 598 No. 1310; Müller's Denkmäler der alten Kunst 2, No. 268; dessen Handbuch § 376, 5, 6.)

Diese Statue, welche man nach dem Helm, auf den sie den linken Fuss stellt und nach der Übereinstimmung mit Münztypen, denen der Name beigeschrieben ist, Victrix genannt hat, war mit

einem vor ihr stehenden Eros gruppirt, so wie die Gruppe in Gerhard's antiken Bildwerken und bei Clarac a.a.O. gestochen ist; man sieht daraus, dass diese Figur zu mancherlei verschiedenen Compositionen mehr oder weniger passend benutzt worden ist. Wenn die capuanische Statue selbst von bedeutenden Auctoritäten in gewissen Rücksichten über diejenige von Melos gesetzt worden ist, so kann man sich das nur erklären, wenn man annimmt, dass das Urteil angesichts nicht getreuer Abbildungen gefällt sei, nicht aber, wenn man sich die Kritiker vor den Originalen oder den Abgüssen stehend denkt, denn vor diesen muss selbst ein Schüler erkennen, dass die capuanische Statue unendlich zurücksteht und in ihrer trockenen und harten Formbehandlung an hunderten von Werken der römischen Kunstperiode ihres Gleichen findet. Die melische Statue ist unmittelbar empfunden, die capuanische trägt alle Merkmale routinirter Copistenmanier an sich. Eben deshalb ist die Vergleichung beider, auch in Einzelheiten der Composition abweichenden Statuen dem Lernenden sehr zu empfehlen.

No. 84. Die Apotheose Homers von Archelaos von Priene.

(Griechischer Marmor, gefunden in der Mitte des 17ten Jahrhunderts in Fratocchi, dem alten Bovillae, früher im Palast Colonna in Rom, jetzt im britischen Museum, Synops. 63te Aufl. S. 94; die ältere Litteratur s. in Fabricius Bibl. graeca 1, 25, 2, von der neueren ist besonders zu nennen: E. Braun im Bullett. del Inst. von 1844 December, derselbe: die Apotheose Homers in galvanoplastischer Nachbildung, Leipzig 1848; L. Schmidt, Annali dell'Instit. 19, S. 119 ff., Brunn, Griech. Künstlergesch. 1, S. 584 ff.; vergl. meine Geschichte der griech. Plastik 2, S. 262 ff. Die Künstlerinschrift ist am Gipfel des Berges unter dem sitzenden Zeus.)

Die in älterer und neuerer Zeit viel behandelte Composition zerfällt in vier über einander befindlichen Streifen. Zuoberst sehn wir Zeus bequem gelagert thronen, den Adler zu seinen Füssen, dann folgen in zwei Reihen vertheilt die neun Musen, alle bis auf Terpsichore, welche in begeistertem Tanzschritt den Berg heruntereilt, in bekannten Gestalten, ferner in einer Höhle Apollon Kitharödos und neben ihm, jenseits des Omphalos, an welchen Bogen und Köcher lehnt, eine weibliche Person mit einer Trinkschale, welche sie zur Spende bereit hält; endlich rechts auf einem eigenen Fussgestell neben einem Dreifuss die Statue eines Dichters, in der mit Recht Hesiodos erkannt wird. Der unterste Streifen enthält die eigentliche Apotheose oder vielmehr die Verehrung

Homer's durch eine Reihe von allegorischen Figuren, denen, weil sie aus sich selbst nicht verständlich waren, die Namen beigeschrieben sind. Diese behandelt am gründlichsten L. Schmidt, dem ich in der Deutung des Bezugs der Personen folge. Homeros (ΟΜΗΡΟΣ) thront mit Scepter und Schriftrollen links, neben seinem Throne hocken Ilias (ΙΛΙΑΣ) mit dem Schwert und Odysseia (ΟΔΥΣΣΕΙΑ) mit dem Aplustre (Schiffsschnabel), während von hinten her die bewohnte Erde (ΟΙΚΟΥΜΕΝΗ), den Modius auf dem Haupte, den Dichter bekränzt, anzudeuten, dass sein Ruhm den Erdkreis erfüllt, und der beschwingte Chronos (ΧΡΟΝΟΣ) Schriftrollen hält, anzudeuten, dass die Zeit des Dichters Werk bewahrt und es der Nachwelt überliefert. Vor Homer steht ein flammender Altar, an dem ihm geopfert werden soll; der Opferstier ist bereit, der Mythos (ΜΥΘΟΣ), als Knabe gebildet, hält Opferschale und Kanne, indem er sich zum Altar herumwendet, während die Geschichte (ΙΣΤΟΡΙΑ) Weihrauch in die Flamme streut, verständlich genug, weil die epische Poesie im Sinne der Griechen der Geschichte Anfang und Quelle ist. Auf sie folgt, ihr gepaart zu denken, die epische Dichtkunst (ΠΟΙΗΣΙΣ), welche in Begeisterung zwei Fackeln hoch erhebt, während, grösser gebildet, mit festem Schritt Tragödie und Komödie (ΤΡΑΓΩΔΙΑ, ΚΩΜΩΔΙΑ) herantreten, den rechten Arm zur Verehrung des Dichters erhoben, in dessen Werken nach bekannter Anschauung der Alten Keim und Quelle zur Tragödie wie zur Komödie liegen. Nicht so leicht wie die bisher angeführten Personen sind die folgenden fünf zu verstehen, welche zu einer enggestellten Gruppe zusammengedrängt sind. Am meisten Schwierigkeit macht die Knabengestalt der Natur (ΦΥΣΙΣ), die sich zu den vier Frauen herumwendet und zu der einen derselben die rechte Hand emporstreckt. Jedoch ist nachgewiesen, dass in diesem in der Blüthe der Entwickelung stehenden Knaben die schaffende Kraft des Dichters versinnbildlicht werde. Den Bezug dieses Knaben zu der folgenden Gruppe der Tapferkeit, der Erinnerung, der Wahrhaftigkeit und der Weisheit (ΑΡΕΤΗ, ΜΝΗΜΗ, ΠΙΣΤΙΣ, ΣΟΦΙΑ), deren Bezug zum Dichter und der epischen Poesie im Einzelnen nicht entfernt liegt, glaubt Schmidt in dem Verhältniss der Philosophie zur Natur und Naturbeobachtung, von der die Philosophie ausging, aufzufinden. So schliesst sich die Verehrung Homer's in sinnvoll allegorischen Figuren ab, welche aber dennoch nur das Product einer unpoetischen Reflexion sind, und die als solche nur durch die Reflexion gefasst werden können, ohne, wie echte

Kunstwerke, unmittelbar auf unsere Anschauung und unser Gemüth zu wirken.

Anmerkung. Eine andere Apotheose oder Verherrlichung Homers in dem Relief eines silbernen Bechers siehe im Zimmer No. VII.

3. Sonstige Monumente der früheren römischen Epoche.

No. 85. Statue der Venus genetrix, wahrscheinlich nach Arkesilaos.

(Parischer Mormor, früher in den Gärten von Versailles, jetzt im Louvre, in Clarac's Katalog No. 46, abgeb. u. a. im Mus. Franç. stat. 2, 6; bei Clarac, Mus. des sculpt. pl. 339, No. 1449, in Müller's Denkmälern d. a. Kunst 2, No. 263. Vgl. über den Künstler Arkesilaos und andere Wiederholungen dieser Figur Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 600, Müller's Handb. § 376, 4 und meine Geschichte der griech. Plastik 2, S. 274 mit Note 69 und 70.)

Der Name, welcher dieser Statue beigelegt wird, beruht auf dem Typus einer Münze, der Sabina (abgeb. in Müllers Denkmälern 2, No. 266) mit der Beischrift *Venus genetrix;* von dem Künstler Arkesilaos aber wissen wir, dass er für den von Jul. Caesar erbauten und 46 v. Chr. geweihten Tempel der Venus genetrix das Tempelbild machte. Unsere Statue ist das vorzüglichste Exemplar unter mehren Wiederholungen und in einigen Theilen, so namentlich in der weichen Behandlung der entblössten Brust in der That lobenswerth, während das Gesicht bei aller Formschönheit todt und kalt ist. Die Göttin ist vollständig bekleidet, jedoch was als das charakteristische Merkmal erscheint, mit einem von der linken Schulter herabgleitenden, fast durchsichtig feinen und dem Körper enganliegenden Gewande, welches alle Formen erkennen lässt. Mit der rechten Hand zieht die Göttin einen Schleier über die Schulter. Aus der Gewandbehandlung dieser Statue ergiebt sich nun nicht allein das Streben nach einer äusserst feinen und zarten Ausführung, sondern eben so sehr dasjenige nach einer effectvollen Behandlungsweise des Marmors in der Nachahmung eines durchsichtigen, Nichts verhüllenden und doch wieder seine eigenen Motive bietenden Gewandstoffes. Eine solche Gewanddarstellung ist in der Blüthezeit der Kunst unnachweisbar, obwohl die Elemente derselben in dem Streben nach naturwahrer Wiedergabe der verschiedenen Stoffe der Bekleidung und der aus dieser Verschiedenheit der Stoffe fliessenden Verschiedenheit in den Motiven der Drapirung von den Zeiten der archaischen Kunst an vorhanden sind; aber

auch nur die Elemente, während die selbständige Entwickelung und die absichtliche Ausbeutung dieser Effecte der sinkenden Kunst angehört, welche in dieser Richtung zum Theil sehr Reizendes und wirklich Staunenswerthes leistete, ohne dass wir gleichwohl die ganze Sache für mehr als eine technische Spielerei und Effectmacherei halten können. Das ganze Werk hat etwas Genrehaftes, welches sich in unzählbaren Götterstatuen der spätern Zeit, welche zu decorativen Zwecken dienten, wiederholt.

No. 86. Statue einer reichgewandeten Matrone.

(Parischer Marmor, gefunden 1706, 1711 oder 1713 nebst zwei anderen weiblichen Gewandstatuen in dem bis dahin noch nicht wieder entdeckten Herculaneum bei Gelegenheit einer Brunnengrabung; die Auffindung dieser Statuen wurde der Anlass zu weiteren Nachgrabungen, durch welche die verschüttete Stadt bekannt wurde, siehe Näheres hierüber in Hettner's Katalog der kgl. Antikengallerie in Dresden S. 63 und in den daselbst angeführten Schriften. Die Statue nebst den beiden mit ihr gefundenen kam aus den Händen des ersten Besitzers, des Prinzen von Elbeuf durch Schenkung in diejenigen des Prinzen Eugen von Savoyen, von dem sie König August III. 1736 ankaufte. Sie gilt jetzt als eine der ersten Zierden des Dresdner Museums, in welchem sie die Nummer 260 trägt. Abgeb. u. a. in Becker's Augusteum 1, Taf. 19—22, bei Clarac, Mus. des sculpt. pl. 766, No. 1889, in Müller's Denkmälern d. a. Kunst 1, No. 372; vgl. die von Hettner a. a. O. angef. Schriften.)

Die Entstehungszeit dieser Statue lässt sich nur ungefähr und zwar durch das Datum der Verschüttung Herculaneums, 79 n. Chr. bestimmen, doch dürfte dieselbe über diesen Zeitpunkt nicht eben hoch hinaufgehn. Es ist ein Portrait, wenngleich nicht aus der herculanischen Familie des Nonius Balbus, wie man angenommen hat, und stellt ganz sicher eine Matrone, nicht aber eine Vestalin dar, wie man früher sagte. Bei allem Adel in der Haltung, bei aller Schönheit in der Formgebung und bei allem Reichthum in der sehr fleissig behandelten Gewandung darf man das Werk doch nicht zu hoch stellen, es geht ihm die echte Wärme und Seele ab, und die Gewandung ist nicht ohne Künstelei; dies gilt namentlich von der in manchen anderen, aber nur späten, Portraitstatuen wiederkehrenden Art, wie der Schleier über die Schulter geworfen ist.

Etwa in dieselbe Periode dürfte noch gesetzt werden:

No. 87. Die Statue eines sich salbenden Ringers.

(Marmor, aus der Chigi'schen Sammlung in der kgl. Antikengallerie in Dresden, in Hettner's Katal. No. 384, abgeb. in Becker's Augusteum 1, Taf. 37 und 38; Wiederholungen dieser Figur führt Hettner a. a. Orte an.)

Man darf anerkennen, dass in dieser Statue, welche zu den athletischen Genrebildern zu rechnen sein wird, ein kräftiger athletischer Körper mit Verständniss dargestellt sei, ohne sich für dies Werk, das in vielen Statuen der römischen Epoche der griechischen Kunst durchaus seines Gleichen findet, gerade besonders erwärmen zu können, und ohne dasselbe auf eine der vielen Athletenstatuen Polyklets, das Vorzüglichste, was es in dieser Art in der antiken Kunst gab, als auf sein Vorbild zurückzuführen. Was die Composition anlangt, so gestehe ich, dass ich das Motiv für die steile Erhebung des rechten Armes, von dem man annimmt, er habe das Ölfläschchen gehalten und dessen Inhalt in die halbgeöffnete linke Hand gegossen, nicht zu fassen vermag, oder dass mir dasselbe als eine ziemlich willkürliche Künstelei erscheint, die darauf abzielt, den Gegensatz einer ausgedehnten gegen eine zusammengezogene Körperseite herbeizuführen. Im wirklichen Leben hat schwerlich jemals ein Athlet so agirt. —

4. Monumente der späteren römischen Epoche.

No. 88. Kolossalbüste des Antinoos.

(Harter griechischer Marmor, ähnlich dem grechetto (marbre coralitique nach dem französ. Ausdruck), Fundort unbekannt, wahrscheinlich aber Hadrian's Villa bei Tibur; zuerst in der Villa Mondragone bei Frascati aufgestellt, woher die Büste den Namen des „Antinous Mondragone“ erhalten hat, dann in den Palast Borghese und aus diesem in den Louvre gekommen, in Clarac's Katal. No. 146; abgeb. u. besprochen u. a. in Bouillon's Mus. des Ant. 2. 83, in Winkelmann's Mon. ined. No. 179, in Müller's Denkmälern d. a. Kunst 1, No. 388 und in K. Levezow's Abhandlung „über den Antinous dargestellt in Kunstdenkmälern des Alterthums (Berl. 1808.)“ Taf. 10; vergl. Welcker im Katalog des bonner Gypsmus. No. 143, und was derselbe in der Note aus Zoëgas Papieren mittheilt.)

Die Schönheit dieses Kopfes, welche Winckelmann an mehren Stellen seiner Kunstgeschichte (7, 2, 14; 12, 1, 17) sehr hoch preist, erkenne ich vollkommen an, aber ich kann nicht in gleichem Masse anerkennen, dass die hier versuchte Steigerung der Porträtzüge des bekannten Lieblings Hadrian's in das Idealische und Ernsterhabene gelungen sei, am wenigsten aber vermag ich in die Lobsprüche einzustimmen, welche dem Ausdruck gespendet worden sind, vielmehr erscheint mir die Büste durchaus kalt, todt und in hohem Grade geistlos. Der Eindruck, welchen diese Büste macht, beruht, wie das auch Welcker anerkennt, zum grössten Theil auf der wohlgelungenen Behandlung des Kolossalen. In Betreff des Aus-

drucks aber vergleiche man die ludovisische Büste der Here. — Aus der hadrianischen Epoche, der diese Büste des Antinoos angehört, stammt auch

No. 89. Die Statue eines von einem Liebesgotte gerittenen und gefesselten älteren Kentauren.

(Grauer griechischer Marmor (bigio), gefunden in der Villa Fonseca auf dem Cölius, früher in Villa Borghese, jetzt im Louvre, in Clarac's Katalog No. 134; abgeb. u. a. in den Sculture della villa Borghese St. 9 No. 1. Bouillon, Mus. des Ant. 1, 64. Clarac, Mus. des sculpt. pl. 277. No. 1782 und in Müller-Wieseler's Denkmälern der a. Kunst 2, No. 597. Ebendaselbst ist unter No. 598 ein Gegenstück zu unserem Kentauren abgebildet, welches zu einer, mit den Namen der Künstler Aristeas und Papias von Aphrodisias bezeichneten, im Capitolinischen Museum aufbewahrten Wiederholung gehört. Diese Künstler gehören in die Zeit Hadrian's, s. Brunn's Künstlergeschichte 1, 573 und meine Geschichte der griech. Plastik 2, S. 252 und 267 f. Das Exemplar, dessen Abguss wir besitzen, wird aus derselben Zeit sein; der Abguss ist eine Seltenheit in deutschen Gypsmuseen.)

Der Sinn dieser Darstellung ist nur aus dem Zusammenhange der beiden Gegenstücke zu fassen, wie ich denselben a. a. O. zu entwickeln versucht habe. Beide Kentauren, der junge wie der Alte trugen einen Liebesgott, der junge aber (im Capitol) heiter und wohlgemuth, denn für die Jugend, die auf Gegenliebe hoffen darf, ist die Liebe keine Last. Dem Alter dagegen, welches unser Kentaur vertritt, ist die Liebe eine Fessel und eine Last, und demgemäss windet sich der Kentaur schmerzlich und mit gebundenen Händen unter den Neckereien des Liebesgottes. Kentauren sind zur Darstellung dieses Contrastes wahrscheinlich gewählt, weil sie derbe Naturwesen sind, in denen die Leidenschaften ohne Rückhalt zur Erscheinung kommen. Die Erfindung ist sinnreich, aber die Composition wenigstens unseres Kentauren ist entschieden nicht originell, denn er ist Zug für Zug, fast Muskel für Muskel eine Copie des Kentauren in der Parthenonmetope No. 31 a, ausgenommen die Haltung des linken Armes; ausserdem erinnert die Haltung seines Oberkörpers an die des Laokoon. Die Formgebung besonders in dem Pferdeleibe ist nicht ohne Schwulst, die Haltung der Beine unkräftig. Die Technik endlich ist eine verkünstelte Nachahmung der der Bronze eigenen Schärfe. —

No. 90. Statue der Ariadne.

(Marmor, aus der Chigischen Sammlung in der kgl. Antikengallerie in Dresden No. 386 des Hettner'schen Katalogs, abgeb. in Becker's Augusteum 1,

Taf. 17. Vergl. die mancherlei Besprechungen, besonders aus früherer Zeit, die Hettner a. a. Orte angezogen hat.)

Die Bedeutung dieser, vielfältig verschieden benannten Statue, ist besonders durch ein bei Salzburg gefundenes, in Wien bewahrtes Mosaik festgestellt, welches Ariadnes Schicksale in einem Bildercyclus darstellt, und in diesem unsere Figur wiederholt. Es würde mich zu weit führen, wenn ich alle die vielen Lobeserhebungen widerlegen wollte, die von den bedeutendsten Auctoritäten über dieses Werk ausgesprochen sind, aber ich muss bekennen, dass ich davon nicht eine einzige zu unterschreiben vermag. Die Composition ist ziemlich unbezeichnend und würde für viele andere Personen in vielen anderen Situationen grade so gut passen, wie für die verlassene Ariadne, dem Nackten fehlt es an Weichheit und dasselbe ist oberflächlich gehalten, und das Gesicht ist leer bis zum Erschrecken. Ich kann die Statue nur für ein Werk der nachhadrianischen Epoche und für ein Beispiel der gewöhnlichen Routinistenarbeit des späteren Alterthums halten; ihr Vorbild natürlich datirt höher hinauf, aber dessen etwaige Vorzüge vermögen wir aus dieser Copie nicht zu entwickeln. —

Zum Schluss dieser Abtheilung führe ich fünf Reliefe an, deren kunsthistorische Datirung mit Sicherheit kaum gegeben werden kann; die Reihenfolge, in der sie hier stehen, mag zugleich die ihrer chronologischen Abfolge sein.

No. 91. Stierbändigende Nike oder Backchantin.

(Marmor, Fragment einer grösseren Darstellung, im Vatican.)

Der Gegenstand ist viel wiederholt, auch bei uns kann man dieselbe, oder eine sehr ähnliche Darstellung an dem Balustradenrelief vom Tempel der Nike apteros (No. 37) vergleichen. Der Stil ist durchaus nobel und die Formgebung kräftig und zart zu gleicher Zeit.

No. 92. Aufzug dreier bakchischen Figuren.

(Marmor, gefunden 1776 auf der Stelle des alten Gabii, jetzt im britischen Museum. Synops. 63. Aufl. S. 98, abgeb. in den marbles of the brit. Mus. 2, Pl. 12.)

Eine leicht bekleidete und die Handpauke schlagende Bakchantin, bei der ein sehr schön modellirtes Bein aus den Falten des geschlizten Chiton sichtbar wird, schreitet einem Satyrn voran,

der die Doppelflöte spielt und dem ein zweiter, thyrsusschwingender und von einem Panther begleiteter folgt. Die Arbeit ist voll Leben, Adel und Sorgfalt.

No. 93. Drei Städtegöttinen.

(Marmor, gefunden in der Via Appia, früher in der Villa Borghese Stanza 2, No. 17, jetzt im Louvre, in Clarac's Katal. No. 179, abgeb. bei Bouillon, Mus. des Ant. 3, 15 und in Clarac's Mus. des sculpt. pl. 222 No. 261. Ueber die Kategorie von Darstellungen, der dies Relief angehört. Vgl. Müller's Handbuch §. 405, 1.)

Die drei weiblichen Figuren sind mit der Mauerkrone geschmückt und tragen Opfergefässe und Zweige in den Händen; möglicherweise haben sie zu einer Triumphaldarstellung gehört.

No. 94. Die drei Mören.

(Marmor, in der Humboldt'schen Sammlung in Tegel, mehrfach abgeb. u. öfter besprochen, u. a. in Müller-Wieseler's Denkmälern d. a. Kunst 2, No. 922, vgl. Welcker's Zeitschrift für Geschichte und Auslegung d. a. Kunst Taf. 3, No. 10 S. 197 ff., und Müller's Handbuch § 398, 1.)

Klotho spinnend, Lachesis des Horoskop ablesend, Atropos mit der Scheere; der obere Theil ist von Rauch ergänzt.

No. 95. Sarkophagrelief, der Raub der Leukippiden.

(Marmor, in Villa Medicis in Florenz, abgeb. u. besprochen u. a. in Winckelmann's Mon. ined. No. 61; vergl. für die Wiederholungen dieser Darstellungen was Müller im Handbuch No. 414. 5. citirt.)

Auf der Vorderseite der Raub der Töchter des Leukippos und der Kampf gegen die Apharetiaden, auf den Schmalseiten die Vermählung der Dioskuren mit den geraubten Mädchen.

VII. ARBEITSZIMMER.

1. Sculpturwerke.

No. 96. Euripides, sitzende Statuette.

(Harter griechischer Marmor, gefunden 1704 auf dem Esquilin in Rom, früher in der Kircher'schen, dann in der Albani'schen Sammlung in Rom, jetzt im Louvre, in Clarac's Katal. No. 95 oft abgeb. und besprochen, vergl. was

Clarac, a. a. O. und was Welcker im Katal. des bonner Gypsmus. 2. Aufl. No. 48 anführt, Müller's Handbuch § 420, 5, und besonders Welcker's Aufsatz in den Alten Denkmälern 1, S. 485 ff.)

Der Name des grossen Dichters ist auf der Plinthe rechts an der schrägen Fläche angeschrieben, jedoch ist der Kopf nebst den Attributen nach anderen Monumenten ergänzt und die Hauptbedeutung der Statuette liegt in dem Verzeichniss von Dramen des Euripides an der Marmorfläche, vor der die Figur sitzt.

No. 97. Platon, sitzende Statuette.

(Marmor, von unbekanntem Fund- und Aufbewahrungsort, abgeb. in den Monum. dell' Inst. 3, 7 vergl. Annali 11, p. 207.)

Die Benennung ist sicher durch den an dem Sitze links angeschriebenen Namen ΠΛΑΤΩΝ, der Kopf steht gegen die schöne Büste in Florenz (Visconti, Iconographie grecque 1, 18a), die einzige ganz sichere, zurück; aber die Haltung der ganzen Figur ist vortrefflich, es ist so recht die des Gelehrten, der in ruhig anmuthiger Rede vorträgt.

No. 98. Doppelbüste des Sophokles und Euripides.

(Marmor, gefunden 1845 vor dem Thor S. Lorenzo in Rom, in Welcker's Besitz, vergl. dessen alte Denkmäler 1, S. 457, abgeb, in den Annali dell' Instit. 18 tav. d'agg. E.)

Sophokles ist auch hier, wie in den meisten seiner Porträts (s. Welcker a. a. O. S. 470) durch die Siegestänie ausgezeichnet und als der grösste der drei Tragiker charakterisirt. Die Ähnlichkeit mit dem Kopfe der laterenensischen Statue (No. 60) ist augenscheinlich, wenngleich nicht frappant zu nennen.

No. 99. Doppelbüste des Aristophanes und Menandros.

(Marmor, in Welcker's Besitz, abgeb. Mon. dell' Inst. 5. 55, vgl. Welcker in den Annali von 1853 S. 250 f. und in einem Deutschen, als Manuscript zu den Abguss bestimmten Aufsatz, Bonn, o. J.)

Das Porträt des Menandros ist sonsther bekannt, dasjenige des Aristophanes war es vor dem Bekanntwerden dieser Doppelbüste nicht, und ist erst aus Anlass derselben von Welcker a. a. O. in der geistreichsten und überzeugendsten Weise nachgewiesen. Die Tänie bezeichnet den Aristophanes als den grösseren der beiden Komiker.

No. 100. Apotheose Homers, Relief eines Silberbechers.

(Gefunden in Herculaneum, jetzt im Museum von Neapel, vergl. Winckelmann's Werke (donauösch. Ausg.) 1, 69, 182; 3, 25; 5. 406; abgeb. in Millingen's Ancient. uned. Monum. 2, 13 und in Millin's Gal. mythol. pl. 149.)

In Arabesken in der Mitte der mit verschleiertem Haupt vom Adler emporgetragene Homer einerseits die Gestalt der Ilias in kriegerischem Costüm, andererseits diejenige der Odyssee in der Schiffertracht mit dem Ruder.

No. 101. Votivrelief an Athene mit Inschrift.

(Aus Athen und das. bewahrt in der Pinakothek der Propyläen, vgl. Müller's arch. Mittheil. aus Griechenland, herausg. v. Schöll S. 61 No. 37.)

No. 102. a u. b. **Zwei Votivreliefe an Zeus hypsistos mit Inschrift.**

(Aus Athen in Berlin.)

Die Reliefe stellen ein paar Augen und einen weiblichen Busen dar, und geben sich durch die Inschrift „Dem höchsten Zeus nach einem Gelübde" als Weihgeschenke ohne Zweifel für die Heilung der hier abgebildeten Körpertheile zu erkennen.

No. 103. Ägyptische Stele mit Hieroglyphen.

(In der Sammlung des Fürsten Metternich in Königswart bei Marienbad; Geschenk der Frau Platzmann-Preusser in Leipzig. Der Abguss ist aus Papier hergestellt, ausgenommen das Relief im oberen Theile, welches aus Gyps besteht und eingelassen ist. Die im Papier Abguss erhaben erscheinenden Theile sind im Original vertieft.)

Auf dem Vasenschranke sind folgende kleine Gegenstände und Figuren, meistens noch Bronce aufgestellt, über deren Herkunft ich nicht in allen Fällen Rechenschaft zu geben weiss, da dergleichen Kleinigkeiten in den Sammlungen gewöhnlich nur summarisch verzeichnet werden. Wo mir Näheres bekannt war, ist es kurz angegeben. Das Verzeichniss folgt der Ordnung der Aufstellung.

No. 104.

a. Etruskisches Reliefgefäss, bauchig mit engem Hals.

b. Reliefgefäss von Edelstein, Balsamar.

c. Maske des jugendlichen Herakles.

d. Sirene in Vogelgestalt mit Frauenkopf, vgl. Müllers Handb. § 393, 4. (Daselbst ist eine Sirene der Art, wie diese hier, als Terracotte in Berlin verzeichnet; ob diese das Original unseres Abgusses sei, kann ich für jetzt nicht sagen.)

e. Etruskischer Krieger. (Bronce, 5½" hoch, in der fürstl. Sammlung zu Arolsen.)

f. Etruskische Athene.

g. Herakles.

h. Weibliche Gewandfigur mit erhobenen Armen, aus deren Kopfe sich ein Blatt erhebt; ohne Zweifel der Griff eines Spiegels, oder eines anderen Geräthes, wie dergleichen viel vorkommt.

i. Ephesinische Artemis. (Bronce, 10″ hoch, in Berlin.)

k. Serapis. (Bronce. 12″ hoch; fürstl. Sammlung zu Arolsen.)

l. Etruskische Jünglingsfigur mit einer Inschrift auf dem linken Bein.

m. Etruskischer Krieger. (Bronce, 1¼′ hoch, in Berlin.)

n. Statuette der Nike, herabschwebend. (Berühmte Bronce in Kassel, vgl. Müller's Handb. § 406, 2 und was dort von Litteratur angeführt ist.

o. Hermaphrodit.

p. Narkissos.

q. Amazone. (Bronce, in Florenz, vgl. O. Jahn's Aufsatz über die ephesischen Amazonenstatuen in den Berichten der Kgl. sächs. Gesch. d. Wissenschaften v. 1850, mit Fig. 3.)

r. Hermes enagonios. (Wesentlich übereinstimmend mit den sogenannten Antinous v. Belvedere, abgeb. in Müller's Denkmälern d. alten Kunst 2, No. 305.)

s. Baton. (Hochvortreffliche archaische Broncestatuette, 5″ hoch, in der Tübinger Kunstsammlung, dem früheren Tux'schen Cabinet, vergl. Welcker's alte Denkmäler 2. S. 181 ff., meine Geschichte der griech. Plastik 1, S. 146 mit Fig. 24 und das S. 185 in Note 62 Angeführte.)

t. Schwimmer, bereit, sich kopfüber ins Wasser zu stürzen. (Bronce, 5½″ hoch, in der fürstl. Samml. zu Arolsen.)

u. Einer der Dioskuren. (Bronce, 5½″ hoch, ebendaselbst.)

v. Nackte weibliche Figur, sich schmückend. (Desgl. 5″ hoch, ebendas.)

w. Alter Fischer, einen schlafenden Knaben auf dem Arm tragend. (Wohl nach Terracotta.)

x. Eros nach Knabenweise ein jüngeres Brüderchen im Kinderwagen fahrend. (Terracotta neapolitanischer Herkunft in Berlin, abgeb. in der archäolog. Zeitung v. 1849. Taf. 2. No. 1, commentirt das. No. 2 von Panofka unter dem Titel: „Eros und Poros" und von Gerhard unter demjenigen: „Eros und Agon."

y. Kind, sitzend einen Wasservogel umarmend. (Wohl ebenfalls Terracotta und wahrscheinlich ebendas.)

z. Broncebecher mit Reliefen, einerseits Mars zur Rea Silvia herabschwebend, andererseits Mars gegen Hercules über seinen von diesem getödteten Sohn Cycnus kämpfend. (Gefunden zu Erp bei Lessenich in der preuss. Rheinprovinz unweit Bonn, aufbewahrt in den kgl. rhein. Museum vaterländ. Alterthümer in Bonn, vgl. meinen Katalog dieser Sammlung (Bonn 1851) S. 114 und die beträchtliche daselbst angeführte Literatur.)

No. 110. Die Lippertsche Daktyliothek.

(Dreitausend Gypsabgüsse in drei Schränkchen in Buchform, nebst Katalog.)

No. 111. Vier Centurien der Impronte gemmarie dell' Instituto di corrispondenza archeologica.

(In vier Bänden.)

Im Arbeitszimmer hängen unter Glas und Rahmen 5 Blätter aus Zahn's Wandgemälden aus Pompeji, deren das Museum die zweite Folge vollständig besitzt, und ein Blatt („sitzende Muse") aus Ternites Wandgemälden aus Pompeji. —

Endlich besitzt das Museum von modernen Kunstwerken: Winckelmann's Büste von Döll, Geschenk der Mitglieder der archäologischen Gesellschaft, im Winter 1856—57 (Im Auditorium), und den Schild des Herakles von Widmann. (Steht im Zimmer No. 3.)

Druck von J. B. Hirschfeld in Leipzig.

DIE MALEREI

vom 13. Jahrhundert bis zur Gegenwart

in

Nachbildungen ihrer bezeichnendsten Denkmäler

andeutungsweise zusammengestellt

und

dem städtischen Museum zu Leipzig

gewidmet

von

CARL LAMPE.

Leipzig.
1860.

Inhalt.

			Seite
Vorwort			I.
Die Malerei der Alten			IX.
Einleitende Gruppe A.		Die frühesten christlichen Malereien im 17. Jahrhundert	1
Gruppe 1.	*Italiener*	des 12. und 13. Jahrhunderts	4
„ 2.	„	im 13. und 14. Jhdt., das Campo Santo zu Pisa und die Kapellen St. Felice und St. Giorgio zu Padua	7
„ 3.	„	des 15. Jhdt., Fiesole, Masaccio, Mantegna u. A.	9
„ 4.	„	der 2 Hälfte des 15. Jhdts., Benozzo Gozzoli, Lippi, Ghirlandajo u. A.	13
„ 5 u. 6.	„	am Ausgang des 15. und Anfang des 16. Jhdts. Michel Angelo, Leonardo da Vinci, Perugino, Rafaels grosse Vorgänger	16
„ 7—9.	„	Rafael Santi	21
„ 10.	„	am Ausgang des 15. und Anfang des 16. Jhdts., Rafaels Zeitgenossen, Luini, A. del Sarto, Sodoma u. A.	37
„ 11.	„	im 16. Jhdt., Correggio, Schüler von ihm, von Michelangelo, Leonardo und Rafael	40
„ 12.	„	im 16. Jhdt., Venezianer, Tizian	44
„ 13.	„	im 16. Jhdt., Venezianer, Giorgione, Paolo Veroneso, Tintoretto	45
„ 14.	„	am Ausgange des 16. bis Mitte des 17. Jhdts., Eklektiker: Caracci, Dominichino, Guereino u. A.	48
„ 15.	„	im 17. und 18. Jhdt. Letzte Eklektiker, die Zeit des Naturalismus und Verfalls, Caravaggio, Albani, Giordano u. A.	51
„ 16.	*Spanier*	im 17. Jhdt., Murillo, Velasquez, Ribera u. A.	53
„ 17. 18.	*Franzosen*	im 17. Jhdt., Vouet, Poussin, Champaigne, Le Brun u. A.	56
„ 19.	„	im 17. und 18. Jhdt., Portraitmalerei und Kupferstich, Rigaud, Duplessis, Masson, Edelinck u. A.	59
„ 20.	„	im 17. und 18. Jhdt., Landschaftsmaler, Poussin, Claude Lorrain u. A.	61
„ 21.	„	im 18. Jhdt., die Zeit des Verfalls; Watteau, Lancret, Boucher, Sylvestre, van Loo u. A.	63
„ 22.	„	am Anfange des 19. Jhdts., neuer Aufschwung, David, Gerard, Ingres u. A.	64
„ 23.	„	im 19. Jhdt., H. Vernet, Steuben, Delaroche, Ary Scheffer	66
„ 24.	„	im 19. Jhdt., Radirungen, Lithographien u. dergl. Claude Lorrain, Boissieu, Denon, Meissonier u. A.	69

Inhalt.

			Seite
Gruppe 25.	*Franzosen*	im 19. Jhdt., Genre, Leopold Robert, Chopin, Winterhalter u. A.	72
„ 26 u. 27.	*Belgier* und *Holländer*	im 19. Jhdt., Gallait, de Keyser, van Hove, Waldorp, Koekkoek u. A.	73
„ 28.	*Niederländer*	am Ausgange des 14. bis Ende des 15. Jhdts. Altflandrische Schule von Hubert und Jan van Eyck, Rogier v. Brügge, Memling u. A.	78
„ 29.	*Deutsche*	im 15. Jhdt. Die Schule von Cöln und Martin Schongauer in Colmar	81
„ 30 u. 31.	„ *Niederländer*	im 15. und 16. Jhdt., die Schulen von Cöln, Colmar und vom Niederrhein, und derselben Periode	84
„ 32.	*Deutsche*	erste Hälfte des 16. Jhdt., Dürer, Holbein, Cranach	88
„ 33.	*Niederländer*	desgl. desgl., Lucas v. Leyden und seine Nachfolger, Goltzius u. A.	95
„ 34 u. 35.	„	am Ausgange des 16. und Anfange des 17. Jhdts.; Schule von Brabant, Rubens und seine Schüler	98
„ 36.	„	am Anfange des 17. Jhdts., A. v. Dyck	101
„ 37.	„	am Anfange des 17. Jhdts., Rembrandt und seine Schule	103
„ 38.	„	im 17. Jhdt., niederes Genre (Bambocciaden)	106
„ 39.	„	im 17. Jhdt., feines Genre, (Conversationsstücke)	108
„ 40.	„	im 17. Jhdt., Landschaft, Thierstück, Stilleben	110
„ 41 u. 42.	„	im 17. Jhdt., Malerradirung	115
„ 43.	*Engländer*	im 18. Jhdt., Historienmalerei	122
„ 44.	„	im 18. Jhdt., Landschaftsmalerei	125
„ 45.	„	im 18. Jhdt., Portraitmalerei, Reynolds	126
„ 46.	„	im 19. Jhdt., Historienmalerei, Genre, Portrait und Thierstück	128
Gruppe 47.	*Deutsche*	im 17. und 18. Jahrhundert, vereinzelte Kunstleistungen; Eklektiker, Reformbestrebungen	129
„ 48.	„	Malerradirung im 18. und 19. Jahrhundert	134
„ 49.	„	im Anfange des 19. Jahrhunderts, die Meister der Villa Massimi und Casa Bartholdi	138
„ 50–56.	„	im 19. Jahrhundert	141
Anhang I.		Uebersicht der Kupferstecherschulen	154
Anhang II.		Uebersicht gleichartiger Gegenstände	158
Verzeichniss der Künstlernamen			160

Vorwort.

Die Kunst ist eine der wunderbaren Erscheinungen, die Zeugniss ablegen von dem göttlichen Ursprunge des menschlichen Geistes und die bildende Kunst, mit Poesie und Musik von gleich hohem innerem Werthe, ist deshalb von besonderer Bedeutung, weil durch die sichtbare und somit allgemeiner verständliche Form ihrer Werke dem veredelnden Einflusse, den sie bei der Entwickelung des Menschengeschlechts ausübt, ein umfassenderes Feld dargeboten wird. Die Einwirkung der Kunst auf die religiösen und politischen Bewegungen im Leben der Völker aufzusuchen und wiederum aus ihren Werken den Charakter der Zeit zu erkennen, in denen sie entstanden, muss für Jeden von Interesse sein, der in der Geschichte das Walten eines ordnenden Geistes nicht bloss eine zufällige Reihe von Ereignissen erblickt, — die Berücksichtigung dieser Wechselwirkung wird auch allein zum richtigen Verständniss der Kunstwerke verschiedener Völker und Zeiten führen.

Die wissenschaftlichen Bestrebungen nach diesem Ziele hin haben in den letzten Jahrzehnten überraschend viel geleistet, und die deutsche Literatur darf stolz darauf sein, die Begründer und Vertreter einer lebensvollen Kunstwissenschaft zu besitzen, deren Ergebnissen wir zuerst ein klares Bild von der Entwickelung der Kunst aller Zeiten verdanken. Nur zum geringsten Theil aber lässt ihre Sprache sich in das beschreibende Wort übersetzen; das rechte Verständniss jener Forschungen ist allein durch die Betrachtung der Kunstwerke selbst zu erreichen, die bei ihrer Zerstreuung über alle Länder nur wenigen begünstigten Kunstfreunden zu Theil werden kann.

Unter allen Zweigen der bildenden Kunst findet die Malerei die allgemeinste Theilnahme, nicht allein weil sie durch ihre äusseren Mittel am ansprechendsten, sondern auch wirklich vorzugsweise befähigt ist, die höchsten geistigen Aufgaben zu lösen. Sie allein hat bisher in den grossen Gallerien eine Vereinigung von Werken ihrer verschiedenen Epochen gefunden, und von entschiedenem Werthe ist es, dass man in denselben anstatt der früher beliebten Zusammenhäufung der Perlen in besonderen Tribünen, sich der geschichtlichen und nationalen Anordnung

zugewendet hat. Doch auch die reichsten unter ihnen können nicht ein vollständiges Bild der Kunstentwickelung in Originalwerken bieten. Selbst der Besitz einzelner hervorragender Bilder von allen grossen Meistern würde nicht im Stande sein, ohne die ergänzende Betrachtung ihrer früheren Arbeiten und der an die Architektur gefesselten Wandmalereien, jener wichtigsten Werke aller Perioden, eine genügende Uebersicht zu gewähren, die allein aus der vergleichenden Anschauung der Anfänge, Gipfelpunkte und des Verfalles, aus einer geordneten Auswahl des Bezeichnendsten unter der grossen Masse zugewinnen ist.

Es giebt nur einen Weg, dies Ziel annähernd zu erreichen: „die Vereinigung guter Nachbildungen", wie sie die Künste der Vervielfältigung seit vier Jahrhunderten in reicher Fülle dargeboten haben. Für die Originale in der That nur ein schwacher Ersatz; denn Kupferstich und Holzschnitt, Steindruck und Photographie entbehren der Farbe und ihres unnachahmlichen Zaubers; meist auf kleinerem Raume zusammengedrängt, sind sie im besten Falle nur Uebersetzungen fremder Poesie, allein sie bieten andrerseits eigenthümliche Vorzüge, die sie für den vorliegenden Zweck besonders werthvoll machen. Gerade der geringe räumliche Umfang gestattet die angedeutete Vereinigung mehrerer Werke zu Gruppen von innerem Zusammenhang, durch die allein zur klaren Anschauung der geschichtlichen und nationalen Kunstrichtungen zu gelangen ist. In dem Nebeneinander der hervorragendsten Leistungen einzelner Künstler und Kunstepochen, in der Vergleichung der einzelnen Entwickelungsstufen, wird sich am deutlichsten der Grundzug ihrer verschiedenen Stylweisen offenbaren; die grossen Meister werden vorbereitet erscheinen durch lebensvolle Bestrebungen ihrer Vorgänger, auf denen sie fussen konnten, und der Verfall der Blüthezeiten sich in dem Verlassen der ewig gültigen Grundsätze wahrer Kunst erklären. Das Gepräge der verschiedenen Zeiten und Völker wird sich in so mannigfacher und gegenseitig sich ergänzender Weise aussprechen, dass ein unbefangenes und mildes Urtheil für alle Richtungen an einer solchen Zusammenstellung sich bilden und dem einseitigen Vorziehen und Verwerfen entgegentreten muss. Mit Leichtigkeit wird man Vergleiche anstellen, wie ein und derselbe Gegenstand von verschiedenen Nationen und zu verschiedenen Zeiten aufgefasst und dargestellt wurde (s. die Zusammenstellung im Anhang II.); der geschichtliche Grundzug des Ganzen aber wird selbst auf Jene seine Anziehungskraft nicht verfehlen, die — sonst dem Kunstinteresse fernstehend — doch die kulturwissenschaftliche Bedeutung der aufgestellten Kunstwerke anerkennen müssen. Ja, unvermerkt wird beim Eindringen in die vielfach anregenden Fragen der Glaubens- und Sittengeschichte die stumme Sprache der Kunst mehr und mehr verstanden werden. Endlich wird die farblose Wiedergabe der Zeichnung, jenes geistigsten Elementes der Malerei, den harmonischen Eindruck einer Zusammenstellung sichern, die in Originalwerken den Beschauer mit allzumächtigem Farbenreiz überwältigen müsste. Hierzu tritt neben der Bedeutung der von den Malern selbst gestochenen und geätzten Original-

blätter, der künstlerische Reiz des Kupferstiches, welcher Form, Farbe und Stoff in das anziehende Spiel seiner Linien zu übertragen vermochte, als interessanter Beitrag zur Auffassungsweise der verschiedenen Zeiten, ohne doch, wie es bei den Aufstellungen der grossen Kupferstich-Kabinette bisher immer geschehen ist, an und für sich zur Hauptsache gemacht zu werden. —

Darf unser Leipzig niemals hoffen, sich einer den vorbesprochenen Anforderungen genügenden Gemälde-Gallerie zu erfreuen, deren Besitz auch den reichsten Fürsten Europa's nicht vergönnt ist, so wird man hier die näher entwickelte Idee um so lieber ins Leben treten sehen, als sie bis jetzt noch nirgends ausgeführt wurde und für ihre Berechtigung nach dem oben Gesagten wohl keines weiteren Beweises bedarf.

Bei dem Bau unseres neuen Museums hat man eine Reihe von 9 Zimmern des obern Gestocks mit gutem Oberlicht für Kupferstiche bestimmt, und sie sind benutzt, andeutungsweise

eine allgemeine Uebersicht über die Leistungen der Malerei vom 13. Jahrhundert bis zur Gegenwart zu geben.

Die 54 Wände von 8, 14 und 26 Fuss Breite auf 6—8 Fuss Höhe boten Gelegenheit, ebensoviel zusammengehörige Gruppen von Malerwerken der 7 Jahrhunderte zu bilden, in denen Arbeiten der meisten namhaften Künstler und von den anerkannt Bedeutendsten unter ihnen, eine Anzahl ihrer Werke vorgeführt sind. Was die Auswahl der Vervielfältigungen betrifft, so wurde vorzugsweise auf treue Nachbildungen der Malerwerke gesehen (wo es möglich war von gleichzeitigen Künstlern, die unter Aufsicht der Maler gearbeitet hatten), natürlich, ohne deshalb glänzende Fertigkeit auszuschliessen, wenn sie dem Haupterforderniss keinen Eintrag that. Neben dem Kupferstich fand der Holzschnitt (namentlich im 16. und 17. Jahrhundert) seinen Platz, ebenso die Radirung, Lithographie und Photographie. Es wird demnach auch eine ziemlich vollständige Uebersicht über die Leistungen aller Vervielfältigungskünste geboten sein, da die geachtetsten Meister auch dieser Kunstzweige Beachtung finden mussten, um das vorgesteckte Ziel zu erreichen.

Im Treppenhaus geht eine Auswahl von Denkmälern der antiken Malerei (Nr. 1—103) als der geschichtlichen Vorläufer der christlichen Kunst voraus, denen sich die einleitende Gruppe A. mit den Denkmälern der Katakomben, des byzantinischen starren Styls und der kleineren Kunstwerke des Mittelalters anschliesst, nach welchen wir beim Eintritt in die Zimmerreihe in die Kunst Italiens eingeführt werden. Die Zeiten der im kirchlichen Cultus noch befangen schaffenden Malerei, ihr erstes selbstständiges Auftreten unter Giotto und den Meistern des Campo-santo zu Pisa — Gruppe 1 u. 2 —, die glaubens-innige Auffassung des Fiesole und seiner Zeitgenossen neben dem Erwachen der realistischen Bestrebungen durch die Meister der Schulen von Padua und Florenz mit ihren Hauptvertretern Mantegna und

Masaccio und ihren rasch sich entwickelnden Nachfolgern im 15. Jahrhundert — Gruppe 3 u. 4. — leiten uns in die Blüthe der Kunst unter Michelangelo, Leonardo, Rafael, Tizian und Correggio — Gruppe 5—13 — in jene unvergleichliche Glanzepoche des 16. Jahrhunderts, wo alle Elemente des geistlichen und weltlichen Lebens unter der Beförderung kunstliebender Päpste und Fürsten sich zu einer wunderbaren Vereinigung begegnen, wo neben den Koryphäen auch die gesammten Zeitgenossen des mächtigen Aufschwunges theilhaft werden. Nur zu bald schliessen die Zeiten des Verfalles sich an. Wie die politische Selbstständigkeit des italienischen Volkes zu Grunde geht, wie die Blüthe seines geistigen Lebens unter dem Drucke einer fanatischen Hierarchie dahinwelkt, so versiegt auch für die Malerei die Quelle des inneren Lebens. Noch einmal versuchen die Eklektiker, die Carracci, Guido Reni, Guercino u. A. einen neuen Aufschwung herbeizuführen; noch gestaltet sich in den Naturalisten Caravaggio u. A. ein eigenthümliches Leben — Gruppe 14 —, allein seit der Mitte des 17. Jahrhunderts verschwinden im unaufhaltsamen Verfall — Gruppe 15 —, auch die letzten Reste der grossen Blüthezeit für immer aus Italien, das nur noch durch den Reichthum seiner Kunstdenkmäler zur fruchtbringenden Wallfahrtsstätte der Künstler aller Nationen wird.

Dafür erblühte in Spanien im 17. Jahrhundert — Gruppe 16 — unter dem Einfluss eines glühenden Katholicismus, wie er sich in der erbarmungslosen Orthodoxie Philipps II. und der Inquisition spiegelt, ein kurzes Kunstleben. Früher dem flandrischen Einfluss unterworfen, wirkten später Rubens und realistische Meister Italiens auf die vorhandenen Schulen ein, Velasquez, Murillo u. A. wussten die Vorzüge derselben sich anzueignen und auf eigenthümliche Weise in sich durchzubilden.

Auch in Frankreich erwachte die Malerei erst im 17. Jahrhundert zu selbstständiger Bedeutung. Zwar hatten unter Franz I. Leonardo da Vinci und andere italienische Künstler zu Fontainebleau eine Schule gegründet, auch haben wir in Jean Fouquet einen vorzüglichen Meister der Miniaturmalerei zu nennen, der unter dem Einfluss der flandrischen Richtung vortreffliche kleine Arbeiten geschaffen hat (s. Gruppe 28), aber eine eigene Geltung erlangte erst Nic. Poussin — Gruppe 17 —, der mit seinen Studien nach italienischen Meistern auch die antike Stylweise zu verschmelzen strebte; seine Richtung musste bald der glänzenden Aeusserlichkeit jener Hofmaler Louis' XIV., Le Brun, Le Sueur u. A. weichen, deren wenn auch immerhin talentvolle, doch im Ganzen nur dekorative Malereien die pomphafte, innerlich hohle Regierung jenes modernen Despoten zu verherrlichen berufen waren — Gruppe 18 —. Neben ihnen zeichnen sich durch wahres Verdienst eine Reihe grosser Portraitmaler und Kupferstecher — Gruppe 19 — aus, während einige Meister der Landschaft — die Poussins, Claude Lorrain u. A. — zu hoher Vollendung gelangen — Gruppe 20. — Der tiefe sittliche Verfall des französischen Volkes im 18. Jahrhundert liess die Malerei immer mehr zum gemeinen Sinnen-

reiz herabsinken — Gruppe 21 — bis, in innigster Wechselwirkung mit den vorbereitenden Ideen der französischen Revolution, David's ernstes Pathos in den Darstellungen der römischen Heldenthaten — Gruppe 22 — den bedeutsamen Umschwung herbeiführte, aus welchem die neuere französische Kunst hervorgegangen. — Gruppe 23—25. — Die Verherrlichung der Kriegsthaten Napoleons I. und der algierischen Expedition fand in H. Vernet, der neu erwachende romantische Geist des 19. Jahrhunderts in P. Delaroche hochbegabte Vertreter; reiche Pflege des Genres und der Landschaft, mit aller Vollendung malerischer Technik, treten zu diesem Bilde eines thätigen Kunstlebens, das neben freigebigster Beförderung der Regierung sich auch der lebhaften Theilnahme des ganzen Volkes erfreut.

Neben diesen Gruppen haben wir — Gruppe 26 — der verwandten belgischen Künstler, die in der bewegten Geschichte ihres Landes die fruchtbarste Grundlage einer mit allen technischen Vorzügen ausgestatteten Kunstentwickelung fanden, und der neuesten Holländer — Gruppe 27 — zu gedenken, die in der beschaulichen Ruhe, der feinen und liebevollen Naturnachahmung würdige Söhne ihrer grossen Vorfahren sind.

Zurückgehend nach dem Eintrittszimmer wenden wir uns zur Betrachtung der deutschen, niederländischen und englischen Kunst, deren Schöpfungen, den bereits durchwanderten Räumen entsprechend, in der entgegengesetzten Zimmerreihe ebenfalls gruppenweise aufgestellt sind. Wir beginnen hier zu einer Zeit, in der die frühsten Kunstäusserungen des christlichen Geistes, wie wir sie aus Italien in den ersten zwei Gruppen kennen lernten, bereits einer höheren Ausbildung Raum gegeben haben, da von jenen frühsten Arbeiten hier keine bis auf unsre Tage übrig geblieben sind.

Vom Ausgange des 14. bis zum Ende des 15. Jahrhunderts finden wir in den Niederlanden und in Deutschland, — dort unter dem Einfluss der flandrischen Meister van Eyck, Memling u. A., hier in den Schulen von Köln und den Rheinlanden das plötzliche Erblühen eines Styls, in welchem der ritterliche Glanz des späteren Mittelalters mit der glaubens-innigen Denkweise des germanischen Geistes vereinigt erscheint — Gruppe 28—31. — Hatte aber schon in ihnen die Freude an der körperlichen Erscheinung die kirchlichen Interessen hier und da beeinträchtigt, so gestaltet sich in den geistigen Stürmen der Reformationszeit, die in allen Kreisen die Gemüther in Gährung versetzte, eine neue Kunstentwickelung. Nicht in der begünstigenden Ruhe, die der italienischen Kunstblüthe zu Theil wurde, dafür aber in wunderbarer Kraft einer freigewordenen Fantasie entfalten sich Dürer, Holbein, Cranach, die Hauptmeister der deutschen Malerei im 16. Jahrhundert — Gruppe 32 —, deren Werken nur die Formenschönheit der Antike als bildendes Mittel zur Erreichung der höchsten Kunstziele gebrach. Nur wenig begabte Schüler, wie Burgkmair, Schäufflein, die Behams, Penz u. A. folgen ihnen nach, denn verhee-

rende Kriegsstürme ohne siegreiche Kräftigung der Nation, lassen mit den höheren Regungen des geistigen Lebens die Kunst auf zwei Jahrhunderte fast vom deutschen Boden verschwinden.

In den Niederlanden bezeichnet zwar L. v. Leyden ebenfalls die neue Richtung des Kunststrebens, aber weder er, noch viel weniger seine Nachfolger Goltzius, Spranger u. A. vermögen bei dem ausgelassenen Sittencharakter ihrer Zeit höheres Leben in die Malerei zu bringen — Gruppe 33 —; italienischer Einfluss tritt dazu um einen unerfreulichen Manierismus bis zum Ende des Jahrhunderts dort walten zu lassen. Dagegen führt das 17. Jahrhundert, wie die gewaltigen Befreiungskämpfe das freie und protestantische Holland, und das unter spanischer Despotie katholisch gebliebene Belgien in schärfster Trennung gesondert hatten, auf beiden Seiten einen merkwürdigen Aufschwung herbei. Im spanischen Belgien brachte Rubens den Drang seines trotz des fremden Druckes doch reich gewordenen Volkes nach leidenschaftlichem Lebensgenuss zum lebendigsten Ausdruck; seine farbenprächtige und auch im Dienste der Kirche stets dramatische Kunstanschauung wirkte auf die gesammte Malerei — Gruppe 34 —; doch hat unter seinen Schülern nur einer sich über das Streben nach gemeinem Sinnenreiz erhoben, van Dyck, der unübertroffene Meister des Portraits — Gruppe 36 —. Durchaus verschieden bezeichnet in der protestantischen Republik Holland, Rembrandt — Gruppe 37 — den Gipfel einer naturalistischen Darstellungsweise, die mit höchster Ausbildung der Lichtwirkung aber in absichtlichem Gegensatz gegen ideale Formengebung das innere Leben zu eigenthümlichem Ausdrucke bringt. Nur wenige seiner Schüler, Ferd. Bol, Eeckhout, und neben ihm v. d. Helst wenden sich geschichtlichen Darstellungen zu, dagegen befördert die selbstbewusste Behaglichkeit des holländischen Volkslebens die Genremalerei, die den Scenen des gemeinen Lebens derben Humor — Gruppe 38 —, den Gestalten der vornehmen Welt — Gruppe 39 — durch feine Durchbildung eigenthümlichen Reiz in unübertroffener Weise zu verleihen wusste, der ausserdem in gleicher Vollendung in der Landschaft, dem Thierstück und Stillleben — Gruppe 40 —, vor Allem aber in den zahlreichen Radirungen der Maler zu finden ist. Was Rembrandt, Ostade, Waterloo, Potter u. A. in diesem Kunstzweige geleistet, ist bisher unerreicht geblieben — Gruppe 41 u. 42. — Auch in den Niederlanden verfällt die Kunst im 18. Jahrhundert und für den neuesten Aufschwung haben wir auf Gruppe 26 u. 27 zurückzuweisen.

In diese Zeit reiht sich passend die Betrachtung der Malerei in England ein, welche, weder vom Staat noch von der kunstfeindlichen Hochkirche gefördert, erst im 18. Jahrhundert selbstständig auftritt. Auch jetzt noch vermochte man den Aufgaben historischen Inhalts kein künstlerisches Leben einzuhauchen, und nur Hogarths Sittenschilderungen sind von Bedeutung — Gruppe 44 —; dagegen wurde die Portraitmalerei, von dem persönlichen Selbstbewusstsein des englischen

Volkes reich begünstigt, durch Reynolds eigenthümlich ausgebildet; überdem auch die Landschafts- und Schlachtenmalerei mit bedeutendem Erfolge betrieben, auch fand die Kunst des Kupferstichs, in Linienmanier durch W. Woollett, in der geschabten, oder Schwarzkunst-Manier durch R. Earlom, glänzende Vertretung — Gruppe 43 u. 45. — Der allgemeine Aufschwung der Kunst im 19. Jahrhundert liess auch in England bedeutendere Meister entstehen; im höheren Genre Wilkie, im Thierleben Landseer, haben ausgebreiteten Ruhm erworben, und in der Historienmalerei hat die neueste Zeit ein gediegeneres Streben angebahnt — Gruppe 46. —

Die deutsche Malerei, deren letzter glänzender Entwickelung wir uns jetzt mit freudigem Stolze wieder zuwenden dürfen, hatte in der Verfallzeit des 17. Jahrhunderts nur wenige nennenswerthe Vertreter, wie Elzheimer den Landschafter, Heinr. Phil Roos den Thiermaler, W. Hollar den feinzeichnenden Kupferstecher; das 18. Jahrhundert kennzeichnet ein Auseinandergehen in die verschiedensten Richtungen der Kabinetsmalerei mit einzelnen bedeutenderen Erscheinungen — Gruppe 47 —; Dietrich, Chodowiecki, Ridinger, zeichnen sich in ihren Kreisen vor der akademischen Manier der Historienmaler aus, denen erst mit den Forschungen Winckelmanns und Lessings die Bedeutung der antiken Kunst zum läuternden Bildungsmittel wurde; doch auch die gefeierten Namen dieser Richtung, Füger, Wächter, Schick, Tischbein, Phil. Hackert u. A. erreichen nicht den Ausdruck inneren Lebens, mit welchem Carstens in epochemachender Weise die Formen des klassischen Alterthums beseelte. Er legte zu Rom in Verbindung mit Koch und dem Landschafter Reinhardt schon die erste Grundlage für die Neugestaltung deutscher Kunst, die ihren Ursprung in Cornelius, Overbeck, Veit, Schadow, Jul. Schnorr und Führich, den begeisterten Streitern für die ächte Kunst gegen den Zopf des 18. Jahrhunderts, gefunden hat. Ein Streben, die Tiefe und Innigkeit des Christenthums der deutschen Kunst wieder zu gewinnen, führte diese jungen Künstler in den Jahren 1810 — 20 in Rom zusammen, und wie gleichzeitig der Geist des deutschen Volkes sich vom Joche der Fremdherrschaft befreiend seine alte nationale Grösse empfinden lernte, gingen sie zur Herrlichkeit der alten deutschen Kunst zurück, in ihr eine Quelle neuverjüngten Lebens zu finden. Einige Aufträge zu Wandmalereien in den Zimmern der Villa Massimi und Casa Bartholdi in Rom — Gruppe 49 — sicherten den Ruf der jungen und vielgeschmähten Schule; König Ludwigs hochherziger Kunstsinn bot in München die glänzendsten Aufgaben monumentaler Malerei, deren Wirkung eine zahlreiche Schule im Sinne Cornelius' und Schnorrs entstehen liess — Gruppe 50 u. 51 —; in Düsseldorf bildete sich in den 30er Jahren unter Schadow eine Richtung, welche in Schönheit der Farbe und gemüthvoller Stimmung ihre Kraft vereinigt, und das Verdienst hat, neben der Historienmalerei auch besonders im Genre und der Landschaft

die erfreulichsten Leistungen hervorgerufen zu haben — Gruppe 52 —, in Berlin entstanden Kaulbachs genial-philosophische Fresken — Gruppe 53 — und an vielen anderen Orten boten kunstliebende Fürsten und reiche Kunstfreunde Gelegenheit zu umfassenden Schöpfungen. Es entwickelten sich in selbstständigem Schaffen in den verschiedensten Richtungen Meister, von denen hier nur einige Namen nennen zu wollen – Gleichberechtigte verschweigen hiesse — Gruppe 54—56. — Im weitesten Umfange erfreuen Historie, Genre und Landschaft sich der förderlichsten Pflege, und noch leben und schaffen die zuerst genannten grossen Meister, deren belebendem Streben die gesammte neuere deutsche Kunst ihren mächtigen Aufschwung verdankt.

Dass jener Geist der innigsten Hingabe an die höchsten Ziele der Kunst so reiche Früchte bringen, dass er in den Schöpfungen unsres grössten Meisters P. v. Cornelius sich dem Besten, was alle Zeiten geschaffen, gleichstellen konnte, das möge unseren deutschen theilnehmenden Beschauern, mit dem erhebenden Bewusstsein des vaterländischen Ruhmes die Wahrheit ans Herz legen, deren Erkenntniss bei der Vereinigung und Aufstellung der ganzen Sammlung als bester Endzweck vorschwebte:

dass die Kunst da am grössesten geworden, wo sie mit ganzer Seele sich ihrem göttlichen Urquell zugewendet;

— und in diesem Sinne mögen die mancherlei Mühen und Opfer der mit Liebe geförderten Unternehmung sich der Hoffnung auf eine segensreiche Wirkung getrösten dürfen!

Am Pfingstfeste 1860.

C. L.

Die Malerei der Alten.*)

Ehe wir unser eigentliches Ziel, die Entwickelung der Malerei vom 13. Jahrhundert bis zur Gegenwart verfolgen, dürfte es nicht ohne Interesse sein, einen kurzen Blick auf ihre Verhältnisse in der vorchristlichen Zeit zu werfen.

Wir dürfen mit Bestimmtheit annehmen, dass die Entstehung der Malerei mit den allerfrühesten Aeusserungen der Kunstthätigkeit zusammenfällt, und dass nur später erdichtete Sagen sie von einzelnen bekannten Meistern erfunden werden lassen. Farbige Verzierungen und gefärbte Bildhauerarbeiten waren die ersten Formen ihres Auftretens, und erst nach Jahrhunderten erreichte sie eine selbstständige Ausbildung.

Die Malerei der Egypter zeigt die ganze Starrheit jenes merkwürdigen Volkes. Bei der Anwendung aller Farben und ausreichender Technik fehlt ihnen doch Licht und Schatten, Ausdruck und Empfindung. Im glücklichsten Falle erreichten sie eine deutliche Vorstellung einfacher Lebenszustände und nur Thiergestalten, unter denen sie ihre Gottheiten darstellten, zeigen hin und wieder eine künstlerische Auffassung. Dagegen muss die dekorative Wirkung der streng an die Architektur sich anschliessenden Malerei, in ihrer feierlichen Ruhe und der sorgsamen Ausführung als bedeutend gedacht werden.

Die altasiatischen Völker, Assyrer, Babylonier, Indier, Perser, Phönizier und Israeliten haben uns keine Denkmale von Malereien hinterlassen, auf deren Vorhandensein, neben der vielfach sicher erwiesenen Kunstthätigkeit in andern Fächern wir nur aus dem durchgehend lebhaftem Farbensinn der orientalischen Völker schliessen können.

Erst in der griechischen Kunst gewinnt die Malerei eine selbstständige Bedeutung. Zwar sind uns auch von ihr nur die allerdürftigsten Spuren erhalten und die Beschreibungen der griechischen und römischen Schriftsteller, Herodot, Aristoteles, Diodor, Strabo, Pausanias, Philostrat, Cicero, Plinius u. A., sind die einzigen Quellen

*) Vergleiche A. Hirt, die Geschichte der bildenden Künste bei den Alten,
Dr. Franz Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte,
Carl Schnaase, Geschichte der bildenden Künste. 2. Band.

für unsere, deshalb ungenügenden Vorstellungen. Aber schon die wunderbare Vollendung, mit welcher die griechische Kunst in den Denkmalen der Baukunst und Bildnerei uns entgegentritt, lässt auf eine hohe Ausbildung der Malerei mit Gewissheit schliessen.

Die früheste nationale Entwickelung dieses in der Weltgeschichte mächtig hervorleuchtenden Volkes ist noch wenig aufgehellt. Der Urstamm der Pelasger, welcher in vorgeschichtlicher Zeit aus der gemeinsamen Heimath der indo-germanischen Völkerfamilie, von den Hochebenen Asiens nach Kleinasien, Griechenland und Italien auswanderte, hat keine Kunde von seiner frühesten Kultur hinterlassen. Auch die von Homer geschilderte Epoche des trojanischen Krieges (1200 v. Chr.), für welche wir eine umfängliche Kunstthätigkeit voraussetzen dürfen, besass, wie es scheint, keinen selbstständigen Kunststyl, sondern war mehr oder minder von asiatischen Einflüssen abhängig. Wie weit dieselben wirksam waren, ist sehr streitig, inzwischen bei der spätern Bedeutung des griechischen Wesens auch nur von untergeordnetem Interesse. Jedenfalls mag jenes selbstständige griechische Kunstleben, das in seiner Art unvergleichlich für alle Zeiten dasteht, erst nach Jahrhunderte-langer Entwickelung sich frei entfaltet haben.

In diesem Entwickelungsgange der griechischen Malerei lässt sich, gleichlaufend mit der allgemeinen Kunstgeschichte, ein ganz ähnliches Steigen und Fallen wie im christlichen Zeitalter, wahrnehmen. Anfänglich rein äusserliche Nachahmung natürlicher Zustände, dann strenger Ernst und befangene Darstellung im Dienste des Cultus; an grossräumigen Wandmalereien Ausbildung zu selbstständiger Bedeutung; die Formen beleben sich, der Reiz des Lichtes und Schattens tritt verschönernd hinzu, alle Zweige der Darstellung finden Pflege. Allein mit der hohen technischen Ausbildung tritt auch der Verfall in der höheren Auffassung ein, die Kunst wird zum Luxusartikel und ein späteres Geschlecht, welches die alterthümliche Grösse des Styls wieder zu würdigen gelernt, kann die Denkmale früherer Zeiten wohl wieder aufsuchen, vermag aber den Untergang nicht mehr aufzuhalten.

Die ältesten Nachrichten über die Werke namhafter Maler aus der ersten Periode der griechischen Kunst beziehen sich auf einfarbig ausgefüllte Umrisszeichnungen, wie wir davon in den Vasenbildern annähernde Anschauung gewinnen. Dass von Kimon die erste Darstellung von Figuren in schiefer Richtung, die Andeutung des Faltenwurfs u. s. w. erwähnt wird, bezeichnet genugsam den noch sehr rohen Zustand der Kunst. Mandrokles malte den Uebergang des Darius über den Bosporus, ein Gegenstand, der an ähnliche Darstellungen historischer Ereignisse in der orientalischen Kunst erinnert.

Einen mächtigen Aufschwung nahm die Malerei in Verbindung mit den übrigen Künsten, als nach Besiegung der Perser das Nationalgefühl der Griechen sich in seiner vollen Kraft entfaltete und in Athen besonders unter Perikles die höchsten Meisterwerke griechischer Bau- und

Bildkunst, der Parthenon und andere Tempel, die Sculpturen des Phidias, Myron und Polyklet entstanden. In beiden Künsten fand die Malerei zur theilweisen Bemalung der Bauglieder und Bildwerke reiche Verwendung, es knüpften sich aber auch selbstständige grosse monumentale Malerarbeiten an die architektonischen Unternehmungen. Jedenfalls noch in streng-einfachem und rein reliefartigem Styl malten Polygnotos, der ausdrücklich als Meister edler Zeichnung gerühmt wird, in der Lesche zu Delphi und in mehreren Gebäuden Athens grosse historische Darstellungen von tiefgedachtem Inhalte; Mikon Amazonen und Centaurenkämpfe; während Dekorationsmalereien des Agatharchos, für die Dramen des Sophokles, auf erste perspektivische Kenntniss schliessen lassen. Die bedeutendsten Fortschritte scheinen von Apollodoros (um 350 v. Chr.) ausgegangen zu sein, der die Modellirung durch Licht und Schatten einführte. — Vasenmalereien im edeln Styl jener Zeit, mit rothen Figuren auf schwarzem Grund, die wir allein noch besitzen (s. Nr. 1—3), geben uns freilich von der letzteren keine Anschauung.

Zur höchsten Blüthe entwickelte sich die Malerei im 3. Jahrhundert v. Chr., seit den peloponnesischen Kriegen bis zu den Zeiten Alexanders d. Gr. Gegenüber der attischen Schule der vorigen Epoche werden jetzt die ionische und sikyonische Schule Ausgangspunkte einer neuen Entwickelung. Die — wenigstens in guten Nachbildungen erhaltenen plastischen Werke der Meister dieser zweiten grossen Blütheperiode Skopas, Praxiteles, Lysippos u. A. lassen einen Schluss auf die von den Zeitgenossen enthusiastisch gepriesenen Malereien thun, wenn wir auch das malerische Element im modernen Sinne, dessen gemüthvolle Tiefe der Natur der griechischen Kunst überhaupt fern lag, in ihnen kaum voraussetzen dürfen. — Die Hauptmeister der ionischen Schule waren Zeuxis und Parrhasios. Sie scheinen zuerst den sinnlichen Reiz der Farbenwirkung, die vollendet natürliche Ausführung erreicht zu haben, welche dem anmuthig weichen Charakter der gleichzeitigen Sculptur entsprechend zu denken ist. Die bekannten Anekdoten von den täuschend gemalten Trauben und dem Vorhang sind dafür bezeichnend. Zeuxis' Ruhm gründete sich besonders auf schöne weibliche Gestalten, Parrhasios scheint im geistigen Ausdruck Vorzügliches geleistet zu haben, wie mehrere Schilderungen seiner Darstellungen bewegter Gemüthszustände, u. A. des jammernden Philoktet, hervorheben. Gleichzeitig und im Wettstreit mit ihnen errang Timanthes grosse Erfolge durch Bilder von tiefer geistiger Auffassung, von denen das Opfer der Iphigenia mit meisterhafter Darstellung gesteigerten Schmerzes — im Agamemnon durch Verhüllung des Hauptes bezeichnet — gerühmt wird. Die Meister der sikyonischen Schule Eupompos, Melanthios, Pamphilos bildeten in mehr „akademischer" Weise die Formengebung und die wissenschaftlichen Grundlagen der Malerei aus. In ihrer Richtung zeichneten sich aus Euphranor, dessen Aeusserung: sein „Theseus" sei mit Rindfleisch, der des Parrhasios mit Rosen ge-

nährt — auf lebenskräftige Darstellung deuten; Aristides, berühmt in rührenden und leidenschaftlichen Darstellungen, u. A. der Erstürmung einer Stadt mit einer verwundeten Frau, die sterbend ihren Säugling von der blutenden Brust abhält; der im Helldunkel vorzügliche Pausias u. a. m. Die Vorzüge beider Schulen vereinigte aber, in der 2. Hälfte des Jahrhunderts der Schüler des Pamphilos, Apelles, der — ein Rafael der antiken Kunst — durch eine wunderbare Harmonie schöner Farbe und Form die von seinen Zeitgenossen gespendete unerschöpfliche Bewunderung erwarb. Seine berühmte, aus dem Meer auftauchende Venus wurde später von Augustus um 100 Talente (137,500 Thlr.) nach Rom gebracht, und ist in zahlreichen Gedichten gefeiert; Alexander d. Gr. liess sich nur von ihm malen und ein vorzügliches Bild, welches den König mit dem Blitz in der Hand darstellte, war besonders berühmt.

Neben Apelles blühte Protogenes, in miniaturartig feiner Ausführung geschätzt, und jedenfalls ein Meister sorgsamster Naturnachahmung. Nikias malte das Schattenreich nach Homer, wahrscheinlich die grossartige ältere Darstellungsweise mit den technischen Erfolgen seiner Zeit weiterbildend. Antiphilos stellte leidenschaftlich lebendige Jagd- und Thierscenen dar, wendete sich aber besonders der Genremalerei zu, deren Gegenstände bald überaus beliebt wurden. Anmuthige Darstellungen, oft mit besonderem Lichteffekt, wie des Letzteren „feueranblasender Knabe", dann aber in unmittelbarer Naturnachahmung sich ergehende Bilder des gemeinen Lebens, Thiere, Blumen, Stillleben, wurden viel gemalt, und besonders war es diese Gattung, welche in der letzten Periode der griechischen Kunst, — bis zur Unterjochung durch die Römer (146 v. Chr.), sich zu besonderer Ausdehnung entwickelte, während die historische Malerei in der luxuriösen und flüchtigen Decorationsarbeit rasch verfiel. — In der Genremalerei, deren Auffassung und Gegenstände deutlich durch die Namen Rhyparographien (Schmutzmalereien) und Gryllen (Ferkelbilder) bezeichnet werden, war besonders Pyreikos berühmt, der Schuster- und Barbierstuben, Frühstücksbilder, ganz dem Darstellungskreis der niederländischen Malerei entsprechend, mit Meisterschaft malte. Die Mosaikmalerei brachte es zu dieser Zeit zu einer sehr ausgebildeten Technik, wogegen die Vasenmalerei in einen immer üppigeren Styl verfiel, bunte Farben anzuwenden versuchte und seit der Mitte des 2. Jahrhunderts ganz aufhörte. Die politischen Verhältnisse des griechischen Volkes konnten ferner für eine ernste Kunstrichtung keinen Raum geben. Im Dienst prachtliebender Tyrannen und reicher verweichlichter Unterthanen fehlte es zwar nicht an Arbeit — wohl aber an dem reinen Antriebe, und so verfiel die Kunst schneller, als sie sich gehoben hatte. — Für die Höfe Philipps II. und des später unglücklichen Perseus von Macedonien, für Ptolomäos Philadelphos und Ptolomäos Philopator in Egypten, für König Pyrrhos in Epirus, für die pergamenischen Könige und die Tyrannen von Syracus in Neugriechenland, die Alle im Glanz der äussersten Verschwendung lebten, wurden unzählige Kunstwerke erfordert, die aber den Stempel der Oberflächlichkeit trugen, weil

sie zum Schmuck, nicht mehr zur Verehrung bestimmt waren. Roms unaufhaltsame Siege knickten dann die letzten Blüthen im Orient. Die Tempel wurden zerstört, ihre köstlichsten Kleinodien nach Italien verführt. Ein Volk in Armuth und Abhängigkeit gestürzt, stirbt bald dem Drange nach höherer Bildung ab, die Kunst kann unter ihm nicht mehr gedeihen.

Jetzt fand sie eine Freistatt in Italien, aber so edle Blüthen, wie die vorbesprochenen, vermochte sie dort nicht zu treiben, obgleich ihr durch den ungemessenen Reichthum der weltbeherrschenden Roma das weiteste Feld geboten war.

Von den älteren Bewohnern Italiens waren die Etrusker, ein interessantes, ernstes und gebildetes Volk, welches auf die römische Cultur lange Zeit Einfluss ausübte, mit Griechenland in vielfacher Verbindung. Die Etrusker gelangten zwar nie zur Ausführung von Arbeiten höherer Bedeutung, wobei theils ihre politischen Einrichtungen, theils das mehr Abstracte ihrer Religions-Ansichten von Einfluss sein mochten. Was wir von ihnen besitzen, beschränkt sich, wenige Statuen ausgenommen, auf Vasen, von denen die Besseren aber auch erst aus Griechenland zugeführt sein dürften, und auf geschmackvolle Hausgeräthschaften, unter denen sich besonders schön gravirte Metallspiegel (s. Nr. 21—23) und sogenannte Cisten (Nr. 24) auszeichnen.

Noch weniger kunstbeflissen waren die Völker im südlichen Italien, obgleich auch sie griechische Kunst zu ehren verstanden. Die Römer endlich, nachdem sie ganz Italien unterjocht hatten und insbesondere nach ihren ersten Eroberungen im Orient, traten jetzt unmittelbar mit Griechenland in Verbindung, und sowie griechische Sitte, wurde auch griechische Kunst in Rom Mode. Inzwischen waren die Römer zur Erfassung des idealen Wesens, welche die griechischen Arbeiten beseelte, nicht geeignet. Bei der Richtung nach Aussen, die das römische Volk zu allen Zeiten kennzeichnete, und durch die es in vielen anderen Beziehungen alle gleichzeitigen Völker überragte, fehlte ihm der Sinn für das Ideale. Pflege der Kunst erschien, wie dies vielfache Aeusserungen römischer Schriftsteller bezeugen, als unmännlich und des kriegerischen Volkes nicht würdig, und griechische Meister verpflanzten mit der Masse der aus Griechenland von den beutelustigen Statthaltern geraubten Kunstwerke die griechische Kunstübung nach Rom, die sich zuvörderst, bis in die 2. Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr. in rein hellenischem Geiste erhielt. Von griechischen Malern werden Timomachos als Meister tragischen Ausdrucks, Lala von Kycikus als Bildnissmalerin erwähnt; das Portrait erfreute sich überhaupt einer förderlichen Pflege, und trotz der Abneigung der Römer gegen die Kunst finden wir gerade in der Malerei einige Meister von Bedeutung erwähnt, wie Fabius Pictor, Pacuvius, Ludius u. A. Letzterer war in der Dekorationsmalerei ausgezeichnet, und von diesem Nebenzweige der Kunst allein besitzen wir einen grossen Reichthum von Denkmalen, seitdem im vorigen Jahr-

hundert die um 49 n. Chr. verschütteten Städte Herculanum, Pompeji und Stabiae aus der Asche des Vesuvs wieder aufgegraben worden. Die hier unter Nr. 25—103 aufgestellten, den Werken von Zahn und Ternite entnommenen Nachbildungen, werden ein genügendes Bild derselben geben. In Mitten der tiefgefärbten, von Arabesken, fantastischen Architekturen u. s. w. eingerahmten Wänden finden sich zahlreiche zierliche Bilder, in denen wir vielfach Copien berühmter griechischer Kunstwerke zu besitzen glauben. Obgleich dieselben hier nur von Handwerkern ausgeführt sind, lassen sie in ihrem geschmackvollen Styl mit Recht auf eine hohe Vollendung der griechischen Malerei in ihrer Blütheperiode schliessen. — Ein vorzügliches Mosaikbild, die Alexanderschlacht, zeigt eine äusserst lebendige, realistische Auffassung; ausserdem ist von antiken Malereien die aldolbrandinische Hochzeit, eine Composition von einfacher Schönheit, erhalten, und noch aus der Zeit Hadrians wird von dem griechischen Maler Aetion eine reizende Darstellung der Hochzeit von Alexander und Roxane (von neueren Künstlern mehrfach wiederholt, s. Gruppe 10 Nr. 365) mit grossem Lobe genannt. Mit dem Verfall der Sitte im römischen Reich versank auch die Kunst immer mehr; ein Verdienst nur hatten die Römer, dass im Gefolge ihrer Legionen die Kunstübung zu den germanischen Völkern gelangte und dort den ersten äusserlichen Anstoss zu weiterer Entfaltung bot. — Von den zahllosen Werken der römischen Kaiserzeit, die Paläste und Villen mit den Gestalten des entartenden Styls füllte, ist nichts erhalten, nur geringe Reste seiner Formen sind in den Katakomben übrig geblieben, die ersten unbedeutenden Anfänge der langsam aufkeimenden Kunst des Christenthums, in der wir jetzt einen ähnlichen Kreislauf wie in der antiken Welt sich vollziehen sehen.

Im Treppenhaus.

Vasenmalereien.

1 u. 2 Die Amazonenkämpfe von Achilleus und Pentesileia, Theseus und Antiope; und

3 Theseus mit den Töchtern des Sinis, und Peleus und Thetis; von der sog. Amazonenvase von Ruvo; aus der Zeit des strengeren Kunststyles; jetzt im Museo Borbonico zu Neapel.
Farbendr. aus Dr. H. W. Schultz's Amazonenvase von Ruvo. Leipzig 1851.

4—6 Kampf des Bellerophon mit der Chimära und seine Vermählung mit Philonoe, Kampf des Meleager mit dem kalydonischen Eber.

7 Bacchusfest;

8 Amazonenkampf;

9 Raub der Europa, Kampf der Kentauren und Lapithen, und Amazonenkämpfe

10 Amazonenkampf.

11 Tod des Aktäon, Entführung des Chrysippos durch Lajas und Aegine von Zeus geraubt.

12 Urtheil des Paris.

13 Herakles bei Omphale.

14 Herakles' und Hebe's Vermählung.

15 Todtenopfer; sämmtlich in Apulien aufgefundene Vasen, wahrscheinlich griechischen Ursprungs oder mindestens nach athenischen Vorbildern aus der Zeit des reicheren Styls, nach Alexander d. Gr.; jetzt im Museum zu Berlin.

Farbendr. aus Gerhard's Apulische Vasen etc. Berlin. gr. Fol.

16—20 Ornamente von Vasenmalereien.

Farbendr. aus Zahn's Ornamente aller klassischen Kunstepochen. Berlin 1832.

Gravirtes Metallgeräth etruskischen Ursprungs nach griechischen Vorbildern.

21—23 Mythologische Darstellungen auf Metallspiegeln und kleinen Geräthen;

24 Sieg des Argonauten Polydeukes über den König Amykles und gymnastische Uebungen der Argonauten; von der sog. Ficoronischen Ciste (— Büchse für Badegeräth), aus der Zeit des Polygnot.

aus Dr. Jul. Braun's Ficoronische Ciste. Rom. gr. Fol.

Wandmalereien aus Herkulanum, Pompeji und Stabiä.

25 Phrixus und Helle;

26 Sinnende Muse;

27 Schwebende Figuren;

28 Quellorakel;

29 Sinnende Muse;

30 Narciss an der Quelle;

31 Schwebende Thalia;

32 Knabe; und

33 Medusenhaupt.

Farbendr. aus W. Ternite's Wandgemälde aus Herkulanum und Pompeji, mit Text von C. Welcker. Berlin 1839 ff.

34 Venus und Adonis;

35 Herkules und Omphale;

36 Galathea;

37 Perseus zeigt der Andromeda das Medusenhaupt;

38 Viktoria mit Schild und Speer;

39 Jupiter von der Victoria bekränzt;

40—43 Centaurengruppen.

44 Artemis.

Farbendr. aus W. Zahn's: Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Herkulanum, Pompeji und Stabiä. 3 Bde. zu 100 Tfn. Berlin 1828, 42 u. 46.

45 Zeus auf einem Zweigespann;

46 Telepheus an der Hindin säugend;

47 Die drei Grazien;
48 Angelndes Mädchen mit Amor;
49 Hore des Sommers;
50 Junges Mädchen mit Fächer;
51 Schwebende Gruppe;
52 Römische Mahlzeit;
53 Ulysses und Penelope:
54—61 Genrebilder und kleine Darstellungen;
62 Häusliche Scene (Staffeleigemälde);
63 Perseus und Andromeda;
64 Musikalische Unterhaltung; und
65 Mars, Venus und Amor.
lithogr. Umrisse in Originalgrösse nach Durchzeichnungen aus Zahn.
66 u. 67 Ansicht der Stadt und der Gräberstrasse von Pompeji.
Kupferstich aus demselben Werk.
68—103 Verzierte Wandflächen, einzelne Ornamente von Wänden und Baugliedern und Mosaiken.
Farbendrücke aus demselben Werk und Zahn's Ornamenten.

Einleitende Gruppe A

(Im Treppenhause.)

Die frühesten christlichen Malereien vom 4.—13. Jahrhundert.

Die ältesten Werke der christlichen Malerei die wir kennen, sind meist noch im Geiste des bis zum 7. Jahrhundert fortlebenden römischen Kunststyles gehalten, wir finden sie theils als Wandmalereien in den römischen und neapolitanischen Katakomben, den verborgenen Versammlungsstätten der frühesten Christengemeinden, theils aus den Zeiten der Erhebung des Christenthums zur Staatsreligion durch Constantin des Grossen, als Mosaikmalereien in den ältesten Kirchen (Basiliken und Baptisterien). In den ersteren (s. Nr. 104—107.) wird die heidnische Mythe häufig als Symbol christlicher Ideen angewendet, so erscheint z. B. Orpheus, dessen Saitenspiel die Thiere anlockt als ein Sinnbild des Heilandes; die letzteren (s. Nr. 108—110.) enthalten bereits tiefgedachte allegorische Darstellungen der christlichen Lehre und der als prophetische Vorläufer betrachteten Ereignisse des alten Testaments. — Beinah die einzige ganz selbstständige äussere Gestaltung christlicher Ideen ist das in den Kunstwerken dieser Periode zuerst auftauchende Bildniss Christi, in einem Typus, der im Wesentlichen unverändert sich bis auf unsere Zeit erhalten hat, und dessen bezeichnende Eigenthümlichkeit aus den Beschreibungen hervorgegangen scheint, welche einem früher für ächt gehaltenen Berichte des Statthalters Lentulus an den Römischen Senat entnommen ist. Dort wird Christus geschildert: „als ein Mann von hohem Wuchs, von ernstem und „imposantem Antlitz, welchen die, so ihn sehen, sowohl lieben als fürch„ten müssen; seine Haare weinfarben, (wahrscheinlich ist eine „dunkle Farbe gemeint) bis zu den Ohren straff anliegend, von „da bis auf die Schultern aber gelockt und glänzend; von den Schultern „rollen sie abwärts und sind gescheitelt nach der Sitte der Nazarener „(irrthümlich statt Nasiräer). Die Stirn ist eben und heiter, das Gesicht „ohne Flecken, angenehm durch eine mässige Röthe. Die Miene ist edel „und einnehmend, Nase und Mund ohne Tadel, der Bart reichlich und „von der Farbe des Haupthaares, in der Mitte gespalten. die Augen blau „und leuchtend. Er ist der schönste unter den Menschenkindern."

Während in allen jenen Darstellungen die Einwirkung der antiken Kunst unverkennbar ist und den Figuren eine für den schon eingetretenen Verfall noch anerkennenswerthe Schönheit und Würde verleiht, verbreitet sich seit dem Untergange des weströmischen und dem Aufblühen des oströmischen Reiches von der Hauptstadt des letzterm, Byzanz (Constantinopel) aus, ein anderer, der byzantinische oder griechische Styl, dessen unschöne

und starre Gestalten trotz ihrer häufig sehr reichen und kostbaren Ausführung bedeutend hinter den ältesten christlichen Kunstwerken zurückstehen. Es sind die ausgelebten Formen der alten Welt, welche wir hier, nach dem bekannten passenden Gleichniss, mumienhaft auf weitere 1000 Jahre einbalsamirt finden. Es ist derselbe Styl welcher sich in der griechischen Kirche beinah unverändert bis in die neueste Zeit erhalten hat, und welcher damals durch zahlreiche Künstler von Constantinopel aus, über das ganze römische Reich verbreitet wurde. (s. 111—121.) In anderer Richtung entwickelte sich ein Zweig der Kunst, die Miniatur-Malerei, mit welcher die Abschriften von heiligen Ueberlieferungen des Christenthums oder von Werken der griechischen und römischen Schriftsteller in den Klöstern geschmückt zu werden pflegten, und in denen wir oft ein zierliches und reiches Ornament zu bewundern haben, welches in der Verzierung der Papierränder und der Anfangsbuchstaben (Initialen) nach und nach eine hohe Ausbildung fand (s. Gruppe 28.); eben so ist auf die Kunststickerei und Weberei, deren der damalige Gottesdienst zur Verzierung von Teppichen und Messgewänden bedurfte, hinzuweisen (s. 129). Bis zur zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts zeigt sich nur eine geringe Umgestaltung des geist- und gefühllosen byzantinischen Styles. Werke von Bedeutung aus diesem langen Zeitabschnitte kennen wir nicht; keinen Künstler von Ruf nennt uns die Geschichte; die ersten mit Künstlernamen bezeichneten Gemälde des Guido da Siena, Andrea Taffi, Giunta da Pisa (s. 122. u. 123.) sind bereits im Uebergang zu dem romanischen Styl begriffen, in welchem seit der Befreiung der abendländischen Völker vom Einfluss des byzantinischen Kaiserreichs und der erwachten Selbstständigkeit ihres Staats- und kirchlichen Lebens auch die Malerei eine neue Richtung gewinnt.

Unbekannte Meister.

104—107 Gegenstände des alten und neuen Testamentes, Freskomalereien in den römischen Katakomben aus dem 3.—11. Jahrhundert.

108 Darstellungen der christlichen Lehre, Mosaiken aus verschiedenen Kirchen in Rom und Ravenna, 4. u. 5. Jahrhundert.

109 Darstellungen der christlichen Lehre, Mosaiken aus römischen Kirchen, 7. u. 9. Jahrhundert.

110 Darstellungen der christlichen Lehre, Mosaiken aus Rom, Venedig und Florenz, 10.—15. Jahrhundert.

111 Darstellungen aus der Geschichte Christi und der Apostel, Freskomalerei griechischen Styls aus der Kirche St. Urban in la Cafarella bei Rom.

112 St. Antonius, griechische Temperamalerei auf Holz aus dem 12. Jahrhundert.

113 Maria mit dem Kinde, ebenso aus dem 13. Jahrhundert.

114 Hausaltärchen (Triptychon), mit griechischen Temperamalereien aus dem 13. Jahrhundert.

115 Mariä Grablegung, Ruthenische Malerei aus dem 11. Jahrhundert.

116 Madonnen und heilige Darstellungen, italienische Malereien mit eingegrabenen Umrissen, Nachahmung des griechischen Styls, aus dem 12. u. 13. Jahrhundert

117 Christliche Allegorie, ebenso aus dem Ende des 13. Jahrhunderts.

118 Maria mit dem Leichnam Christi (Pietas), griechische Temperamalerei aus dem 12. oder 13. Jahrhundert, und
Die Kreuztragung, Freskomalerei aus der Kirche St. Steffano in Bologna.

119 Christus und Maria Magdalena am Ostermorgen (Noli me tangere), italienische Temperamalerei griechischen Styls aus dem 12. oder 13. Jahrhundert.

120 Die Kreuzigung und Maria mit dem Kinde, Malereien griechisch-italienischen Styls von griechischen Meistern des 13. u. 14. Jahrhunderts.

121 Maria mit dem Kinde, St. Johannes d. T. und die Verkündigung, ebenso von italienischen Meistern des 13. u. 14. Jahrhunderts.

Guido da Siena, (blühte um die Mitte des 13. Jahrhunderts.)

122 Maria mit dem Kinde, Temperamalerei in S. Domenico zu Siena.

Giunta da Pisa, (um 1202—1258.)

123 Christus am Kreuz mit Engeln, welche das Blut auffangen, und andere christliche Darstellungen, Frescomalerei in der Kirche des h. Franciscus zu Assissi.

Unbekannte Meister.

124 Miniaturmalereien christlichen Inhalts aus Manuscripten des 10. u. 11. Jahrhunderts in griechisch-italienischem Styl.

125 Dergleichen, aus einem griechischen Evangelienmanuscript des 12. Jahrhunderts.

126 Dergleichen, aus einem griechischen Manuscript der „Marienverehrungen" des 12. Jahrhunderts.

127 Dergleichen, aus einem lateinischen Manuscript französischen Ursprungs aus dem 13. Jahrhundert.

128 Dergleichen, aus einem syrischen Manuscript des 14. Jahrhunderts.

129 Teppichweberei historischer Darstellungen, angeblich von der Königin Mathilde aus dem 11. Jahrhundert.

Sämmtliche Blätter dieser Wand sind aus dem Kupferwerke: Histoire de l'art par les monumens etc., par Séroux d'Agincourt, Paris 1824. 6 Bände. gr. Fol

Ueber der Thür:

130 Christuskopf nach altchristlichem Typus.

An der Thür:

Eine Anzahl mittelalterlicher Miniaturmalereien und bemalter Sculpturen.

Gruppe 1.

Italiener des 13. und 14. Jahrhunderts.

Im 13. Jahrhundert hatte Papst Innocenz III. für die Lehre der katholischen Kirche den Sieg über alle sektirerischen Ansichten wie über die weltliche Gewalt errungen, und eine grosse religiöse Begeisterung vereinigte sich mit dem ersten Aufblühen der italienischen Literatur. So beginnt auch in der Malerei eine neue Epoche, als deren Gründer wir Cimabue betrachten. Er näherte sich in Form und Ausdruck wieder der Natur, und wusste ausserdem seinen Arbeiten einen hohen Grad von Ernst und Würde zu geben; durch seine Werke zuerst wurde wieder Theilnahme an der Kunst im Volke erweckt und seine überlebensgrosse Madonna auf dem Throne (132), die er für den Hauptaltar der Kirche St. Maria novella in Florenz malte, und die, noch jetzt dort, auf jeden Beschauer einen ergreifenden Eindruck macht, wurde im Triumph durch die Stadt gefahren; seine hervorragendsten Arbeiten sind die Malereien, welche er in der Kirche des h. Franciscus von Assisi des begeisterten Stifters des Franziskanerordens, († 1226,) ausführte. Mit noch grösserer Lebendigkeit und Innigkeit gestaltete den byzantinischen Styl Duccio Buoninsegna zu einer neuen Darstellungsweise; und die eine von seinen Werken noch vorhandene grosse Altartafel im Dom zu Siena (144—46) zeigt in den auf ihrer Rückseite gemalten 30 Darstellungen aus der Leidensgeschichte Christi von einer solchen Anmuth seiner Gestalten, dass es fast unbegreiflich erscheint, wie bis zur Erreichung des Gipfels der neueren Kunst noch fast 200 Jahre vergehen konnten.

In der That musste die Kunst, welche sich bisher streng an gewisse Ritualen gehalten hatte, erst dadurch weiter gefördert werden, dass bedeutende Künstler ihre persönlichen Anschauungen und Auffassungen in sie hineinlegten. Der erste grosse Meister dieser Richtung ist Giotto, der Schüler Cimabues, auf dessen Werke die Dichtungen seines Freundes Dante einen grossen Einfluss ausübten. Er führte der Kunst eine Menge völlig neuer Gegenstände zu, wusste an allen Handlungen und Situationen das Geistige und Lebendige hervorzuheben und war der Erste, der den einzelnen Figuren Charakteristik beilegte, wodurch seine Darstellungen eine früher nicht gekannte Wahrheit erhielten und dem Volke Interesse einflössten. Seine meist allegorischen grossartigen Gemälde, welche er an den verschiedensten Orten Italiens, und in Avignon, dem zeitweiligen Sitze der Päpste, ausführte, erwarben ihm die höchste Anerkennung seiner Zeitgenossen. Von seinen zahlreichen Schülern und Nachfolgern, den durch lange Zeit überall thätigen Giottisten, nennen wir Taddeo Gaddi, Giottino, Giovanni da Melano, Orcagna u. A.

Während die genannten Künstler hauptsächlich in Florenz arbeiteten, bildete sich in Siena eine andere eigenthümliche Richtung aus,

an deren Spitze Simone di Martino steht, welchen der grosse Lyriker Petrarka in seinen Sonetten besungen hat. Anstatt der bewegten und grossartigen Darstellung der Florentiner, ist bei ihm Ruhe, Würde und Heiligkeit der Hauptzug in seinen Gestalten, aus welchen neben einer miniaturartig feinen Ausführung ein vorherrschendes Gefühl für Schönheit und Anmuth der Züge spricht.

Neben diesen zwei toscanischen sich gegenseitig anregenden Schulen blühte die Malerei auch in Bologna, durch Vitale und Lippo di Dalmasio, in Neapel durch Colantonio del Fiore auf; die sich treu an die Natur anschliessende Weise des Letzteren ist als der Anfang der späteren sehr realistischen Schule von Neapel zu betrachten.

Giovanni, aus dem edlen Geschlecht der **Cimabue** (geb. 1240 zu Florenz, gest. daselbst nach 1300).

131 Die Grablegung und Auferstehung Christi, Freskomalereien in der Kirche S. Francesco zu Assisi.
aus d'Agincourt.

132 Maria mit dem Kinde, Temperamalerei in St. Maria novella zu Florenz.
aus d'Agincourt.

133 Madonna von Engeln umgeben. Temperamalerei aus St. Trinità, jetzt in der Akademie zu Florenz.
gest. von F. Bargiacchi.*)

Pietro Laurati (geb. zu Siena, lebte um 1342).

134 Die Krönung der Maria, Temperamalerei in der Akademie zu Siena.
gest. von Gius. Rossi.**)

Guglielmo.

135 Kreuzigung, Temperamalerei im Dom von Sarzana.
gest. von Grassini.

Giotto, Sohn des **Bondone** (geb. 1276 zu Vespignano, gest. 1336 zu Florenz).

136 Mittelbild: Die Darstellung Christi im Tempel, links: der Glaube, siegreich über zertrümmerten Götzenbildern und abergläubischen Zeichen, rechts: die Abgötterei, in den Banden des selbstgefertigten Idols vom Feuer des Verderbens erfasst, Wandmalerei in der Kapelle der Madonna dell' Arena zu Padua.
Jugendarbeit des Meisters, etwa um 1310.
gest. von F. Foerster.

137 Köpfe von Engeln und Seligen aus dem jüngsten Gericht, Freskomalerei in der Kuppel der Kirche S. Annunziata zu Padua.
lithographirt von Ernst Förster.

138 Hiobs Leiden, Freskomalerei im Campo Santo zu Pisa.
gest. von C. Lasinio.

139 Hiob von seinen Freunden besucht, ebendaher.
gest. von demselben.

140 Grablegung der Maria.
gest. von G. Rossi.

---

*) aus Galleria dell'Accademia delle belle arti di Firenze da una societa artistica. Firenze 1843.
**) aus Rosini, G., storia della pittura italiana esposta coi Monumenti. 7 Voll, Pisa 1828 u. Folg. Fol.

Taddeo Gaddi (Schüler des Giotto, geb. zu Florenz um 1300, gest. daselbst nach 1366.

141 Versammlung von Erzvätern und Heiligen, Freskomalerei in der Chornische der Kirche S. Maria novella zu Florenz.
gest. von G. Rossi.

142 Grablegung Christi, gemalt für das Oratorium von S. Michele in Orto, jetzt in der Akademie zu Florenz.
gest. von F. Livy.

Pietro di Puccio Campanna (geb. zu Orvieto, lebte um 1390).

143 Madonna von Heiligen verehrt, Altartafel in Temperamalerei.
aus d'Agincourt.

Duccio Buoninsegna (in Siena, lebte um 1285—1340).

144 Kreuzigung Christi, aus der Altartafel im Dom zu Siena.

145 Die Kreuzabnahme, aus demselben Bilde.

146 Die drei Marien am Grabe, aus demselben.
gest. von B. Bartoccini.*)

Simone di Martino, fälschlich genannt **Simone Memmi** (geb. zu Siena, gest. wahrscheinlich zu Avignon 1344.

147 Bekehrung des h. Ranierus, Freskomalerei aus dem Campo santo zu Pisa.
gest. von C. Lasinio.

148 Die Wunder des h. Ranierus, Schutzpatrones von Pisa, Freskomalerei aus dem Campo santo zu Pisa.
gest. von demselben.

149 Das himmlische Paradies und die Kirche, Freskomalerei in der Chornische der Kirche S. Maria novella zu Florenz.
gest. von Gius. Rossi.

Ambrogio Lorenzetti (geb. zu Siena um 1275, gest. um 1360).

150 Die Grablegung Christi, Temperamalerei in der Akademie zu Siena.
gest. von G. Rossi.

Giovanni da Melano oder **Milano** (Schüler des Taddeo Gaddi, lebte um 1365, gest. zu Mailand).

151 Christus in den Armen der heiligen Frauen, Temperamalerei in der Akademie zu Florenz.
gest. von E. Dameke.

Vitale, genannt **dalle Madonne** (geb. zu Bologna, blühte um 1320—1345).

152 Madonna, Temperamalerei in der Pinakothek zu Bologna.
aus d'Agincourt.

Lippo genannt **di Dalmasio** (Schüler des Vitale, blühte zu Bologna um 1376-1420).

153 Madonna, Wandmalerei in der Capelle Brancacci zu Florenz.
aus d'Agincourt.

Colantonio del Fiore (geb. zu Neapel um 1352, gest. um 1442; wahrscheinlich Schüler des König René von Anjou, von welchem er die flandrische Malweise erlernte.)

154 S. Nicolaus von musicirenden Engeln umgeben, Altarblatt im Kloster S. Antonio del Borgo bei Neapel.
aus d'Agincourt.

---

*) aus Braun, E., die Passion des Duccio Buoninsegna, gez. von S. v. Rhoden, g von B. Bartoccini. M. 27. Kpft. Leipzig 1847. qu. roy. fol.

Gruppe 2.

Italiener im 13. und 14. Jahrhundert, das Campo Santo zu Pisa und die Kapellen St. Felice und St. Giorgio zu Padua.

Einer der wichtigsten Orte für die Geschichte der italienischen Malerei im 13. und 14. Jahrhundert ist das Campo Santo zu Pisa, ein mit Erde aus dem heiligen Lande gefüllter und in der umherlaufenden Halle reich mit Malereien geschmückter Friedhof (155 u. 156), welcher vorzugsweise bedeutenden Persönlichkeiten zur Ruhestätte diente. Unter den in diesen Räumen von den Nachfolgern des Giotto: Orcagna Pietro di Lorenzo, Spinello Aretino, Antonio Veneziano ausgeführten Wandmalereien ragen die des ersteren Meisters, der „Triumph des Todes" und das „jüngste Gericht mit der Hölle" durch ihren tiefgedachten Inhalt hervor. Hier ist, wenn auch noch in untergeordneter Technik und ohne genauere Kenntniss der Perspective, eine Darstellung der bedeutendsten Lebensanschauungen des Christenthums gegeben, ohne dass blosse Sinnbildnerei dabei verwendet wäre, und ist die Anordnung namentlich im jüngsten Gericht eine so glückliche, dass viele spätere Maler, wie Michelangelo, Cornelius und Andere, in ihren Darstellungen des letzteren sie in den Grundzügen wieder angewendet haben (die von anderen Künstlern an demselben Orte ausgeführten Malereien, s. Gruppe 4). Aus derselben Zeit finden wir auch in Padua eine Reihe vorzüglicher Wandmalereien von Jacopo d'Avanzo und Aldighiero da Zevio, welche die Kapelle S. Felice in der Kirche S. Antonio, dem schon früher von Giotto reich geschmückten Nationalheiligthum Oberitaliens, sowie eine dem heil. Georg geweihte Privat-Kapelle mit Fresken ausmalten (die seit langen Jahren verstaubten und übertünchten Malereien in der letzteren wurden 1837 durch Dr. E. Förster wieder aufgefunden). An diesen Werken zeigt sich ein neuer Fortschritt in der lebendigeren Darstellung der handelnden Personen, in einer höheren Schönheit der Köpfe und grösseren Belebung der Compositionen durch glücklich gewählte Nebenbeziehungen; auch ist die architectonische Perspective und die Rundung der Gestalten bereits auf eine höhere Stufe verständiger Naturwahrheit gebracht. Grade diese Fortschritte indessen blieben eine vereinzelte Erscheinung und wurden erst später weiter ausgebildet.

---

155 Innere Ansicht aus dem Campo Santo, (Friedhof) in Pisa.
Photographie.

156 Ansicht eines andern Theiles desselben, mit dem Triumph des Todes von Orcagna.
Photographie.

Buonamico Buffalmacco (geb. zu Florenz, gest. 1350.)

157 Die Kreuzigung Christi, Wandmalerei im Campo Santo zu Pisa, wie die 7 Folgenden.
gest. von C. Lasinio.

Andrea Cione, gen. **Orcagna** oder **l'Arcagnuolo** (geb. zu Florenz um 1320, gest. 1375).

158 Der Triumph des Todes, zur Rechten wird eine reiche Versammlung vornehmer Männer und Frauen im Genuss vom Tode überfallen, zur Linken zeigt ein Geistlicher einer fürstlichen Jagdgesellschaft verwesende Leichname.
gest. von C. Lasinio.

159 Das jüngste Gericht und die Hölle.
gest. von demselben.

160 Dasselbe.
Photographie nach dem Originale.

Pietro di Lorenzo (nicht Laurati, wie der Stich irrthümlich bezeichnet ist).

161 Das Leben der Einsiedler in der thebaischen Wüste, am Gestade des Nils. Während die Einsiedler im unteren Theile des Bildes noch irdischen Beschäftigungen nachgehen, überwinden die in der höheren Region ganz abgeschlossen lebenden die Versuchung in ihren mannigfaltigsten Gestalten.
gest. von C. Lasinio.

Antonio Veneziano (malte um 1386).

162 Die Wunder des heil. Ranierus, Schutzpatrons von Pisa.
gest. von demselben.

163 Ein Wunder des heil. Ranierus.
Photographie nach dem Originale.

Spinello Aretino (von Arezzo, st. nach 1408).

164 St. Ephesus bekämpft die heidnischen Sardinier.
gest. von demselben.

Jacopo d'Avanzo (aus Verona, malte um 1376).

165 Die Kreuzigung Christi, Wandmalerei in der St. Georgs-Capelle zu Padua.
gest. von E. Foerster.

166 Wunder aus dem Leben der heil. Lucia, welche in der Kraft des Gebetes feststehend trotz aller Anstrengung nicht zum Tode geschleppt werden kann. Wandmalerei in derselben Capelle.
gest. von H. Schütz.

167 St. Georg, vom Kaiser Diocletian zum Rade verurtheilt, wird durch Engel vom Tode errettet. Der Kaiser wirft den Heiligen seine Verbindung mit bösen Geistern vor. Die beiden, mit der Vollstreckung beauftragten Tribunen lassen sich, durch das Wunder bekehrt, taufen.
gest. von E. Förster.

Aldighiero da Zevio (gleichzeitig mit d'Avanzo).

168 Die Landung des Leichnams des h. Jacobus major an der spanischen Küste, Wandmalerei in der Capelle S. Felice in S. Antonio zu Padua.
gest. von E. Förster.

169 Enthauptung eines Heiligen, Wandmalerei in der Capelle St. Georgio zu Padua.
gest. von A. E. Lapi.

Gruppe 3.

Italiener des 15. Jahrhunderts, Fiesole, Masaccio, Mantegna u. A.

Neben den unmittelbaren Nachfolgern der von Simone di Martino (s. Gruppe 1) gegründeten Schule von Siena: Taddeo di Bartolo und Lippo Memmi, schliesst sich dieser Richtung der fromme Dominikanermönch Fra Giovanni da Fiesole an, dessen tiefgläubiger Sinn, dessen Reinheit der Seele, wie sie sich in wunderbarer Weise an seinen Gemälden offenbaren, ihm den Namen Beato Angelico (der Selige, Engelgleiche) erwarben. Er malte nur heilige Gegenstände und soll seine Kunst so demuthsvoll als ein Geschenk Gottes betrachtet haben, dass er an dem Gemalten nie zu ändern wagte. Noch hatte er jedoch keine Kenntniss von dem Organismus des menschlichen Körpers, und der Darstellung bewegter Handlung oder leidenschaftlichen Ausdrucks war sein nur auf das Verklärte und Heilige gerichteter Sinn nicht fähig (man vergleiche den bethlehemitischen Kindermord Nr. 178).

Den Werken Fiesoles verwandt, aber von einer natürlicheren und unbefangeneren Anschauung ausgehend, sind die Malereien mehrerer Künstler aus dem Venetianischen und der Mark Ankona, unter welchen Gentile da Fabriano sich besonders durch die heitere Färbung und lebensfrohe Gestaltung seiner Compositionen auszeichnet.

Nach den bedeutenden Fortschritten, welche die Kunst bis hierher von der befangenen Darstellung der herkömmlichen Gestalten des kirchlichen Rituals zu der lebendigeren und gemüthvollen Wiedergabe eigenthümlicher Schöpfungen gemacht hatte, bedurfte sie nur noch des Verständnisses für die Schönheit der Formen, um die höchsten Ziele ihrer Bestimmung zu erreichen. Das genauere Studium der Natur und das wiedererweckte Interesse an den Kunstwerken des klassischen Alterthums bewirkten gleichzeitig die Entstehung dieser veränderten Kunstrichtung, welcher die nachfolgenden Künstler, besonders die der vierten Gruppe angehören. Fanden sich zwar schon bei Simone di Martino, Duccio, Avanzo, Aldighiero fein empfundene und edel gestaltete Darstellungen, so erscheinen sie doch nur vereinzelt und unbewusst, während sich von jetzt an ein bestimmtes Streben danach kund giebt.

In Florenz war es, nachdem Ucello und Masolino da Panicale den Weg angebahnt hatten, der Schüler des Letzteren, Masaccio, welcher die neue Richtung mit ungewöhnlicher Begabung verfolgte. Im ernstesten und ganz in die Kunst versenkten Streben gelang es ihm zuerst, die körperlichen Formen zum Ausdruck einer dem wirklichen Leben entsprechenden und doch geistig veredelten Bewegung durchzubilden und seine anmuthsvolle Behandlung erregte ein so bedeutendes Aufsehen, dass selbst Raphael eine seiner Jünglingsgestalten in den Logen des Vaticans wiederholte. — Gleichzeitig hatte in Padua sich ein ähnlicher Umschwung an den Einfluss des Squar-

cione geknüpft, welcher mit bedeutenden, auf seinen Reisen gesammelten Ueberresten von antiken Kunstwerken hier eine Kunstschule gründete. Die Aufnahme der idealen Formen, verbunden mit einem eingehenden Naturstudium, führte die Kunst, wie schon erwähnt, auf neue Bahnen, und so unbedeutend die eigenen Werke des Squarcione sind, so ist doch seiner ausserordentlich segensreichen Lehrthätigkeit vorzugsweise die schnelle Entwickelung am Ausgange des Jahrhunderts zu verdanken. Sein grösster Schüler war Mantegna, dessen Kenntnisse der Körperform und Perspective, verbunden mit einer ihm innewohnenden poetischen Schöpfergabe, ihn zu den bedeutendsten und einflussreichsten Meistern seiner Zeit erhoben. Seine scharfe, von den antiken Kunstwerken entnommene Formenbezeichnung lässt ihn zwar zuweilen noch hart erscheinen, doch war gerade diese Strenge nothwendige Grundlage für eine gedeihliche Weiterentwickelung. Zugleich war Mantegna einer der ersten Kupferstecher Italiens, welchem Lande überhaupt lange Zeit die Erfindung des Kupferstichs zugeschrieben wurde.

Es fand nämlich im 15. Jahrhundert eine uralte Kunst, welche bereits Egypter und Indier schätzten, das Nielliren, neue und vielfache Verwendung: man füllte in Metallplatten eingravirte Linien mit schwarzer Schmelzmasse aus, um sie deutlicher aus dem hellen Grunde hervortreten zu lassen. Von einfachen Ornamenten schritten die Künstler dabei bald zu reichen Figurendarstellungen, und nach Zeichnungen bedeutender Maler entstanden kleine Kunstwerke von höchstem Werth (s. d. Facsimiles Nr. 194 a. b.) Nach Vasari's Erzählung soll nun der Goldschmied Maso Finiguerra von Florenz während der Ausführung einer Pax (Kelchdeckel) für die Kirche S. Giovanni, um die Wirkung der Arbeit zu beurtheilen, die gravirten Züge mit Oel und Lampenruss eingerieben und zur sorgfältigen Reinigung ein weiches Papier aufgedrückt haben, bei dessen Hinwegnahme der überraschende Anblick des vollständigen Bildes auf dem Papier ihm die Idee des Metallstiches zum Zwecke des Druckens eingeflösst habe.

Da nun im Jahre 1452 dem Maso eine solche Pax mit der Krönung der Jungfrau Maria zu Florenz bezahlt wurde, von der ein Papierabdruck sich im Kupferstichkabinet zu Paris vorfindet (s. die Copie Nr. 195), so glaubte man der Erzählung unbedingt vertrauen und auch der weiteren Angabe Vasaris: „dass die Kunst von da nach Flandern gekommen", Recht geben zu müssen. Allein die Seltenheit italienischer Niellen (d. h. Originalabdrücke unausgefüllter Niellirungen) [s. Nr. 196—198.] lässt kaum glauben, dass man die Absicht der Vervielfältigung, auf welcher doch der Werth der Erfindung beruht, dabei gehabt habe, und besitzen wir in gleichzeitigen deutschen Kupferstichen s. Gr. 28 die Originalarbeiten vom Meister E. S., Franz von Bochold, Martin Schongauer u. A.) Werke von so hoher technischer Vollendung, dass auf eine vorausgegangene längere Uebung geschlossen werden muss. Nachrichten aus Raphaels Zeit bestätigen ferner sowohl die Neuheit der Kunst für Italien,

in welcher u. A. auch Leonardo seine Schüler unterrichtete, als auch das Ansehen der damaligen deutschen Meister, so dass Stiche, die Albrecht Dürer dem Rafael sandte, Letzteren zur Berufung von Leonardos bestem Schüler, Marc Antonio Raimondi, veranlassten, um unter seiner Leitung eine Kupferstecherschule zu gründen.

Man darf daher wohl mit Gewissheit annehmen, dass die Kunst des Metallstiches zum Zwecke der Vervielfältigung durch den Druck, eine deutsche Erfindung ist. Die Bedeutung derselben für die bildende Kunst lässt sie eben so ruhmwürdig erscheinen, als die grosse Erfindung Gutenbergs; Beide waren wichtige Grundlagen, zur Entwickelung des geistigen Lebens und zu jener Verbreitung künstlerischen Sinnes, deren Vereinigung die wunderbare Kunstblüthe des 16. Jahrhunderts zeitigte.

Taddeo di Bartolo (zu Siena im Anfange des 15. Jahrhunderts.

170 Madonna von Heiligen umgeben, in architektonischer Umrahmung gothischen Styls, Wandmalerei in der Kapelle des Hospitals zu Pisa.
gest. von G. Rossi.

Beato Fra Giovanni Angelico da Fiesole (geb. in Fiesole um 1387, gest. in Rom 1455).

171 Die Krönung Mariae in einer Glorie, Temperamalerei in den Ufficien zu Florenz.
gest. von D. Chiossone.

172 Die Krönung Mariae auf dem Throne, von Engeln und Heiligen umgeben. Temperamalerei, sonst in der Dominicus-Kirche zu Fiesole, jetzt in der Gallerie des Louvre.
gest. von Forsell, nach Zeichnungen von Ternite.*)

173—176 Engelgestalten aus dem vorigen Bilde.
gest. von demselben.

177 Die Anbetung der heil. 3 Könige, darüber die Verkündigung, Wandmalerei im Kloster S. Marco zu Florenz.
gest. von Bedetti.

178 Der Bethlemitische Kindermord
Photographie nach dem Originalgemälde.

179 Die Auferstehung der Frommen, oder das Paradies, aus dem jüngsten Gericht, in der Akademie zu Florenz.
Photographie nach einer Zeichnung.

180 Die Anbetung der heil. 3 Könige.
Photographie nach dem Originalgemälde.

181 Die Grablegung Christi, Temperamalerei in der Akademie zu Florenz.
gest. von N. Ferrari.

Gentile da Fabriano (geb. zu Fabriano im Kirchenstaat, blühte um 1423).

182 Die Anbetung der heil. 3 Könige, Temperamalerei in der Akademie zu Florenz.
gest. von F. Livy.

*) Mariae Krönung und die Wunder des heil. Dominikus, nach Fiesole in 15 Bl. gez. von W. Ternite, gest. von Forsell. Nebst einer Nachricht vom Leben des Malers von A. W. v. Schlegel. Paris 1817. gr. Fol.

Paolo Uccello (geb. zu Florenz zwischen 1396 und 1402).

183 Die Sündfluth, Wandmalerei in der Kirche S. Maria novella zu Florenz.
gest. von G. Rossi.

Masolino da Panicale (im Anfang des 15. Jahrhunderts).

184 Maria betend vor dem Jesuskinde.

Masaccio (Schüler des Masolino, geb. 1402 zu S. Giovanni in Valdarno, zwischen Florenz und Arezzo, gest. 1443).

185 Madonna mit dem Kinde, hinter ihr S. Anna, Temperamalerei in der Akademie zu Florenz.
gest. von R. Betazzi.

Andrea Mantegna (Schüler des Squarcione, malte hauptsächlich in Mantua, geb. zu Padua 1430, gest. 1506).

186 Der Leichnam Christi von Engeln gehalten, im K. Museum zu Berlin.
lithogr. von Loeillot de Mars.

187 Madonna in einer Orangenlaube von Heiligen verehrt. Das Original im Louvre zu Paris.
gest. von G. Rossi.

188 Christi Darstellung im Tempel, in der K. Gallerie zu Turin.
gest. von C. Bancini.

189 Der auferstandene Christus zwischen St. Andreas und St. Longinus, eigenhändiger Stich.
(Bartsch, Peintre graveur. Nr. 6.)

190 Gruppe aus dem Triumphzug des Caesars, eigenhändiger nach einem der für den Pallast S. Sebastian zu Mantua gemalten Cartons. Alter, mit dem Reiber gefertigter Druck.
(Bartsch, Nr. 11.)

191 Vier tanzende Frauen.
gest. von Zoan Andrea. Bartsch 18.

192 und 193 Kartenblätter eines Tarokspiels; diese dem Mantegna oder Baccio Baldini zugeschriebenen Blätter gehören zu einem Spiele von 50 Bl., die vorliegenden Exemplare, von Bartsch als Copien bezeichnet, sind nach neueren Forschungen die Originale.
Bartsch 34 u. 50.

Unbekannte Meister, Niellisten.

194 a. Die Grablegung Christi, Facsimile eines Niello von einem Prachtkreuz, vielleicht nach Pierino del Vaga's Zeichnung.
b. Die Geburt Christi, ebenso, von einer Pax, wahrscheinlich von Giacomo Porta Modanese.

195 Die Krönung Mariae, Copie nach dem berühmten Abdruck des Pariser Kupferstichkabinets von der Pax des Maso Finiguerra.

196 Antikes Opfer, rechts der Opferstier, Niello, bezeichnet mit 1458. Wahrscheinlich nach einem antiken Basrelief. Abdruck einer Silberplatte von neuerer Hand.
(Passavant, Peintre graveur. 687.)

197 a. Der h. Stephan mit einem Palmenzweig, Niello.
Copie. (Passavant 579.)
b. St. Christoph und St. Sebastian, Niello.
Copie. (Passavant 584.)

198 a. Ornament.
Copie (Bartsch 30).
b. Junge stehende Frau (Sol in Dio spero).
Copie (Bartsch 28).
c. Mann an einen Baum gebunden.
Copie Bartsch 25).

Ueber der Thür:

Masaccio.

199 Des Meisters eigenes Portrait, in der Gallerie zu Florenz. lithogr. von H. Hess.

Gruppe 4.

Italiener der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts, Benozzo Gozzoli, Lippi, Ghirlandajo u. A.

Die Nachfolger des Masaccio in der Schule von Florenz: Benozzo Gozzoli, Filippio und Filippino Lippi, Sandro Botticelli und ihre Zeitgenossen strebten in ihren Werken nach einer immer grösseren Ausbildung der richtigen Zeichnung und naturwahren Färbung, nach voller Freiheit der Bewegung und Mannigfaltigkeit des Ausdrucks. Ihre Gestalten, deren Tracht die gleichzeitige florentinische ist, bewegen sich in reichen Landschaften, anstatt in dem einfachen Goldgrunde der älteren Meister; sie haben die feierliche Ruhe und stille Heiligkeit der Werke des Giotto und Fiesole mit einer oft leidenschaftlichen Bewegung vertauscht; es sind nicht mehr ausschliesslich die Gegenstände der heiligen Geschichte, welche sie darstellen, auch die heidnische Mythologie und Allegorie beginnen neben ihnen in die Malerei eingeführt zu werden. Der bedeutendste Meister dieser Richtung — neben Benozzo Gozzoli — Ghirlandajo, erreichte bei grosser Naturtreue eine hohe Schönheit in seinen reichen Compositionen, welche eigenthümlich mit zahlreichen Portraitfiguren bekannter Männer und Frauen seiner Zeit, als Zuschauer der eigentlich handelnden Gruppen und in einfach würdiger Haltung, belebt sind; er gründete eine blühende Schule, in welcher Michelangelo seine erste Unterweisung empfing. Auch zwei florentinische Bildhauer, Pollajuolo und Verocchio, übten die Malerei und förderten die anatomisch-richtige Darstellung des Nackten. Zur höchsten Vollendung brachte diese Richtung Luca Signorelli, dessen Hauptwerk im Dom zu Orvieto eine bis dahin unerreichte Beherrschung der Körperformen in grossartiger Auffassung zeigt.

In diese Zeit fällt auch der Einfluss, den die flandrischen Maler (van Eyck und ihre Schüler) auf Italien und namentlich zuerst auf Oberitalien ausübten. Die Sage, dass ein Künstler, Andrea del Castagno, einem Zeitgenossen, Domenico Veneziano, das aus Flandern nach Italien verpflanzte Geheimniss der Oelmalerei entlockt und diesen dann ermordet habe, lässt genugsam die der neuen Technik beigemessene Wichtigkeit erkennen.

Einen besonders sichtbaren Einfluss übte die neue Malweise auf die Arbeiten der venezianischen Schule. Während Vivarini und Crivelli noch die Strenge der paduanischen, von Mantegna beeinflussten Schule kundgeben, spricht sich in den Werken des Starnina,

besonders aber des Giovanni Bellini zuerst jene Schönheit der Farbengebung aus, welche durch den heitern und prachtliebenden Geist der reichen Handelsrepublik begünstigt ein bleibendes Eigenthum der venetianischen Schule geworden ist.

Im Gegensatze zu der vorwiegend naturalistischen Darstellungsweise der oberitalienischen Maler begann jetzt in Umbrien (den heutigen Legationen) eine Richtung auf Ausbildung des geistigen und innerlichen Ausdrucks sich geltend zu machen, wie sie schon bei Duccio und Fiesole hervorgetreten war. Neben dem Hauptvertreter dieser Schule, Perugino (s. Gruppe 6), erinnern auch Pinturicchio und Rafaels Vater, Giovanni Santi, in ihren Werken an die gemüthvolleren Darstellungen, welche, verbunden mit einer vollen idealen Schönheit, in ihrem grössten Schüler Rafael zu vollendetem Ausdruck gelangte.

Fra Filippo Lippi (geb. um 1412, gest. zu Florenz 1469).

200 Die Geburt Christi, Temperamalerei in der Akademie zu Florenz.
gest. von L. Fersetti.

Sandro Botticelli (geb. um 1437, gest. zu Florenz 1515.)

201 Die Krönung der Maria, darunter stehend vier heilige Kirchenväter, Temperamalerei in der Akademie zu Florenz.
gest. von F. Livy.

Filippino Lippi, Schüler des Vor. (geb. 1460, lebte in Florenz, gest. 1505.)

202 Die heilige Jungfrau von Engeln umgeben erscheint dem St. Bernhard, Wandmalerei in der Badia zu Florenz.
gest. von E. Lapi.

Cosimo Roselli (gleichfalls Schüler des Botticelli, lebte um 1450.)

203 St. Barbara, neben ihr St. Johannes der Täufer und St. Mathias, Temperamalerei in der Akademie zu Florenz.
gest. von E. Salvi.

Antonio Pollajuolo (geb. 1431, gest. zu Florenz 1498).

204 Martyrium des heil. Stephan, Temperamalerei in Florenz.
gest. von G. Rossi.

Andrea Verocchio (geb. zu Florenz 1432, gest. daselbst 1488).

205 Die Taufe Christi, Temperamalerei in der Akademie zu Florenz.
gest. von F. Livy.

Benozzo Gozzoli (geb. zu Florenz um 1420, gest. nach 1495).

206 Abraham empfängt den Besuch der Engel, und Verstossung der Hagar, Wandmalerei im Campo Santo zu Pisa.
gest. von C. Lasinio.

207 Der Untergang von Sodom, Wandmalerei aus dem Campo Santo zu Pisa.
gest. von C. Lasinio.

Domenico Corradi, genannt **Ghirlandajo** (geb. zu Florenz 1449, gest. 1495).

208 Mariae Besuch bei Elisabeth, und

209 Die Geburt der Maria, Freskomalereien im Chor der Kirche St Maria novella in Florenz.
gest. von C. Lasinio.

Francesco Granacci, Schüler des Ghirlandajo (geb. zu Florenz 1477, gest. daselbst 1544).

210 Anbetende Engel, Temperamalerei in der Akademie zu Florenz.
gest. von A. Perfetti.

Andrea del Castagno (geb. zu Mugello bei Florenz 1406 oder 1409, gest. um 1477).

211 St. Hieronymus in der Wüste, Temperamalerei in der Akademie zu Florenz.
gest. von F. Livy.

Lorenzo di Credi (Schüler des Verocchio, starb zu Florenz nach 1535).

212 Die Geburt Christi, Temperamalerei in der Akademie zu Florenz.
gest. von F. Ravano.

Rafaellino del Garbo (Schüler des Filippino Lippi, geb. zu Florenz 1476, gest. 1524).

213 Madonna zwischen musicirenden Engeln, im Museum zu Berlin.
gest. von E. Eichens.

Bartolommeo Vivarini (von Murano bei Venedig, lebte dort um 1475).

214 Madonna auf dem Throne von Heiligen umgeben (sogenannte „Heilige Conversation"), in der k. Gallerie zu Neapel.
aus d'Agincourt.

Carlo Crivelli (Zeitgenosse des Vorigen, lebte zu Venedig, gest. nach 1486).

215 Madonna auf dem Throne, Temperagemälde.
aus d'Agincourt.

216 Madonna von Heiligen verehrt.
gest. von A. E. Lapi.

Giovanni Starnina (von Venedig, wahrscheinlich Schüler des in den Niederlanden von van Eyck gebildeten Antonello von Messina).

217 Die Kreuzabnahme Christi, Oelgemälde und zwar eines der ersten Werke dieser Gattung in Italien.
gest. von T. B. Gallo.

Giovanni Bellini (geb. 1426, gest. zu Venedig 1516).

218 Christi Leichnam wird von den Seinen beweint, Oelgemälde in der Akademie zu Florenz.
gest. von A. E. Lapi.

Bernardino di Betto, genannt **Pinturicchio** (von Perugia, geb. 1454, gest. 1513).

219–221 Darstellungen aus dem Leben des Papstes Pius II. Freskomalereien, zum Theil nach Zeichnungen des jungen Rafael, in der Libreria des Domes zu Siena.
gest. von Lasinio jun. und A. Verico.

Giovanni Santi Vater Rafaels, geb. 1450, gest. 1494 in Perugia).

222 Madonna, umgeben von Heiligen und den Stiftern des Bildes (die Familie Buffi), in der Franziskanerkirche zu Urbino.
gest. von Ludwig Gruner.

Gruppe 5 und 6.

Italiener am Ausgang des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts; Michelangelo Buonarotti, Leonardo da Vinci, Perugino (Rafaels grosse Vorgänger).

Die Epoche, von der wir jetzt zu sprechen haben, gehört in jeder Beziehung zu den Bedeutendsten, welche die Geschichte vorführt.

Ueberall tritt uns ein reges, geistiges Leben entgegen, und besonders in Italien sehen wir Kunst und Wissenschaft sich mächtig entfalten. Grosse Reichthümer, die sich in Rom durch der Päpste Herrschaft über die ganze Christenheit und auf den Stapelplätzen des Handels in Florenz, Venedig, Genua angesammelt hatten, bieten die Mittel, sie zu fördern Eine Anzahl geistreicher weltlicher und geistlicher Fürsten suchen den Glanz ihrer Höfe durch Heranziehen von Gelehrten, Dichtern und Künstlern zu heben und wetteifern mit den in den selbstständig gewordenen Städten entstandenen Corporationen, sie zu beschäftigen. Die Kunst wird nicht mehr allein zu Ehren der Kirche, sondern auch zur Verherrlichung weltlicher Ereignisse verwendet.

Die in raschem Fortschritt erreichte vollkommnere Kenntniss und Beherrschung der natürlichen Formen und Bewegungen, vereinigt mit dem gewonnenen Interesse an den Kunstwerken des klassischen Alterthums, bildeten die Grundlage, auf welcher der mächtig aufstrebende Geist des künstlerischen Schaffens jene Schönheit und Erhabenheit der äusseren Form als Ausdruck des tiefsten Seelenlebens erreichen konnte, die in den Meisterwerken jener Zeit die unversiegbare Quelle der Bewunderung für alle kommenden Jahrhunderte geworden ist.

So bedeutend war aber der Aufschwung der italienischen Malerei, dass nicht nur in einer einzelnen Richtung oder Persönlichkeit, sondern in der Weiterentwickelung fast aller der bisher betrachteten Schulen gleichzeitig ein Gipfelpunkt künstlerischer Vollkommenheit erreicht wurde und dadurch auch die Werke minder hervorragender Meister das Gepräge der wunderbaren Kunstblüthe in unverkennbaren Zügen an sich tragen.

Aus der Schule des Ghirlandajo in Florenz ging der gewaltige Meister hervor, der in allen Zweigen der bildenden Künste Grosses und Herrliches geschaffen, Michelangelo Buonarotti. Nach wenigen Lehrjahren malerischen Studiums mit ganzer Kraft und Liebe der Bildhauerkunst zugewendet, welche sein ungemein kräftiger und kühner Geist hoch über die Malerei stellte, ist nur die Kunde von einem Carton, welchen er 1504 im Wettstreit mit Leonardo da Vinci für eine Frescomalerei im Justizpalast seiner Vaterstadt

Florenz fertigte, auf uns gekommen. Derselbe ist untergegangen und uns nur theilweise durch Kupferstiche erhalten (Nr. 265). Von seinem Hauptwerke der Bildhauerei, dem Grabmale des Papstes Julius II., rief ihn dieser vor der Vollendung ab, um durch ihn die Decke der sixtinischen Kapelle malen zu lassen. Dieses ungeheure Werk, welches Michelangelo's schönste Leistungen in seinem langen, thätigen Leben umfasst, begann er 1508 und vollendete es, nur von einem Farbenreiber unterstützt, ganz allein binnen 3 Jahren! Der Inhalt dieses reichen Gemäldes ist die Vorbereitung der Welt auf die Erscheinung des Christenthums, dargestellt durch die Geschichte der Schöpfung und des Sündenfalls, durch die Gestalten der Propheten und Sybillen, und durch die dazwischen sich hinziehende Reihe der Vorfahren der heiligen Jungfrau.

Plastische und umfängliche architektonische Arbeiten, neben einer bedeutenden Thätigkeit als Dichter, Musiker und Gelehrter beschäftigten Michelangelo, bis er in seinem 60. Jahre (1534) sein zweites Hauptwerk „Das jüngste Gericht" an der 60 Fuss hohen Hinterwand der sixtinischen Kapelle unternahm und in 7 Jahren vollendete (Nr. 223). In der Kühnheit der Gedanken, in der Meisterschaft der Zeichnung ist dieses Riesen-Werk wohl ohne Gleichen, doch erreicht es nicht die Reinheit und Hoheit der Deckengemälde. — Die in verschiedenen Gallerien dem Künstler zugeschriebenen Gemälde sind sämmtlich nur nach seinen Compositionen ausgeführt (in unserm Museum die heil. Familie, angeblich von Marcellus Venusti, Nr. 263), von denen mehrere Originalzeichnungen und alte Kupferstiche Zeugniss geben. Bis zu seinem Lebensende mit dem Riesenbau der Peterskirche beschäftigt, welchen er ohne Lohn nur zur Ehre Gottes unternahm und der Vollendung nahe brachte, starb er im 89. Jahre zu einer Zeit, wo schon ein allgemeiner Verfall der Kunst der hohen Blüthe gefolgt war.

Unter den gleichzeitig mit diesem gewaltigen Geiste aufblühenden Maler-Schulen zeichneten sich besonders die Umbrische und die von Florenz aus, beide sehr verschieden in ihrer Richtung.

Umbrien mit seinen einsamen abgeschlossenen Thälern war von jeher der Sitz religiöser Schwärmerei gewesen und so finden wir auch in den Malwerken dortiger Künstler vorzugsweise eine auf das Innerliche gewandte Richtung. Eine holde Anmuth, eine zarte, sinnige Sehnsucht geben ihnen neben sorgsamer Ausführung hohen Reiz. Zu den bedeutendsten Meistern dieser Schule gehört Pietro Vanucci della Pieve, nach seinem Geburtsort Perugia genannt Pietro Perugino. Lassen zwar seine Gestalten zuweilen an Kraft und bestimmtem Charakter zu wünschen übrig, so sind doch die Köpfe, vornämlich die jugendlichen, von hinreissender Schönheit und tiefstem Gefühl.

Einen ähnlichen, jedoch weniger sentimentalen Weg mit grösserer und natürlicherer Lebendigkeit verfolgte Francesco Raibolini von Bologna, genannt Francesco Francia, der früher als Goldschmied und im Anfertigen von kunstvollen Stempeln Ausgezeichnetes geleistet hatte und erst in reiferem Alter als Maler auftrat.

Eine von der Umbrischen Schule wesentlich abweichende Richtung finden wir bei den Künstlern in Florenz. Die glanzvollen Verhältnisse der glücklichen, durch Handel und Verkehr mit den entferntesten Gegenden reich belebten Stadt konnten nicht ohne Einfluss auf die in ihr entstehenden Kunstwerke bleiben. Viel mit der Aussenwelt beschäftigt, auf der höchsten Stufe freier und feiner Ausbildung stehend, legte man hier entschiedenen Werth auf edle naturgemässe Formen, die verschiedene grosse Meister zugleich auf das Sinnigste zu beleben wussten. Der Künstler, welcher als der Erste und Höchste dieser Schule gilt, ist Leonardo da Vinci, der, geboren in einem Toskanischen Schlosse Vinci, in St. Cloud starb, wie man sagt, in den Armen des kunstsinnigen französischen Königs Franz I. Mit den ausgezeichnetsten Fähigkeiten begabt, leistete Leonardo Bedeutendes in den verschiedenartigsten Fächern. Meister in allen ritterlichen Künsten, sowie in Musik und Dichtkunst, gehörte er auch zu den gründlichsten Architekten, Bildhauern und Malern seiner grossen Zeit. Als Maler verfolgte er das äussere Leben bis in seine feinsten Besonderheiten, wusste aber auch zugleich das Heilige und Göttliche in einer Würde, in einer Milde und Schönheit darzustellen, dass er darin kaum übertroffen wird und dass man ihm gewiss mit Recht einen der ersten Plätze unter den Meistern der neueren Kunst überhaupt zuweist. Unter Lodovico Sforza, dem Usurpator zu Mailand, gründete er daselbst eine Kunstakademie und übte auf zahlreiche Schüler den segensreichsten Einfluss aus. Leider hat ein ungünstiges Geschick über seinen Schöpfungen gewaltet; nur wenige derselben sind bis auf unsere Zeit erhalten. Die meisten Gemälde, die man ihm zuschreibt, sind nur Schülerarbeiten nach seinen Entwürfen. Namentlich hielt man früher die vorzüglichsten Staffeleibilder des Bernardino Luini und des Marco d'Oggione (s. Gruppe 10) für die Seinen.

Neben Leonardo zeichnete sich zu Florenz in eigenthümlicher Vollendung aus: Baccio della Porta, später als Dominikanermönch Fra Bartolommeo di St. Marco genannt, ein Künstler voll stillen Ernstes und schlichter Würde, den eine bewusste Erhebung leitete und bei dem wir selbst in den Nebendingen Sinn für ideale Grösse erkennen.

Michelangelo Buonarroti (Maler, Bildhauer und Baumeister, geb. zu Florenz 1474, gest. zu Rom 1563).

223 Das jüngste Gericht, Freskomalerei in der Sixtinischen Kapelle des Vaticans zu Rom.
gest. von N. Beatrizet. Bartsch 37.

224 Die Decke der sixtinischen Kapelle.
unter Leitung von Ludwig Gruner gezeichnet von Fratesi, Farbendruck.

Die Folgenden sind einzelne Darstellungen aus derselben:

225 Der Prophet Ezechiel, und

226 Die Sibylla Erythraea, nebst der umgebenden Architektur.
gest. von Dom. Cunego.

227 Die Sibylla Delphica,

228 Die Sibylla Cumaea,

229 Der Prophet Joel.
gest. von Giovanni Volpato.

230 Erschaffung der Gestirne und der Gewächse,

231 Erschaffung der Wasserthiere,

232 Erschaffung Adams und

233 Erschaffung Eva's.
gest. von Dom. Cunego.

234 a u. b. Vorfahren der Jungfrau Maria.
gest. von D. Cunego.

235–258 Einzelne Figuren, Vorfahren der Maria und (die Eckblätter) Träger der Architektur
gest. von Adam Ghisi. Bartsch 27–98.

259 Studienzeichnung zu einer der Letzteren.
Photographie nach dem Originale zu Flore. z.

260 Handzeichnung und Handschrift Michelangelo's im 87. Lebensjahre.
Photographie nach dem Originale in Wien.

261 Heilige Familie mit dem schlafenden Kinde, nach Michelangelo's Zeichnung gemalt von M Venusti, (eine Wiederholung oder Copie in unserm Museum.)
gest. von C. Pye.

262 Die Bogenschützen, oder die Laster, welche nach der Tugend schiessen.
gest. von einem unbekannten Stecher aus Marc Anton's Schule.

263 Die badenden Krieger zum Kampf gerufen, Carton für den Justizpalast in Florenz (jetzt vernichtet).
gest. von L. Schiavonetti.

264 Titus vom Geier überfallen.
gest. von N. Beatrizet. Bartsch 29.

265 a. Der Leichnam Christi im Schosse der Maria, nach Zeichnung zu einer Sculptur.
gest. von A. Salamanca.

b. Die Entführung des Ganimed.
Stecher unbekannt.

266 David tödtet den Goliath.
gest. von Benoit Audran.

267 Moses, überlebensgrosse Bildhauer-Arbeit in der Kirche St. Pietro ad Vincula zu Rom.
Photographie nach dem Originale.

Gruppe 6.

Pietro Vannucci, genannt **Perugino** (geb. zu Castello della Pieve 1446, gest. zu Perugia 1524).

268 Die Grablegung Christi, in der Gallerie Pitti zu Florenz.
gest. von A. Schultheiss (Abdruck vor der Schrift).

269 Die Himmelfahrt Christi, im Museum von Lyon.
lith. von A. Collette.

270 Maria betend vor dem Christkinde, in der Liechtenstein'schen Gallerie zu Wien.
gest. von C. Rahl.

Francesco Raibolini, genannt **Francia** (geb. zu Bologna 1450, gest. daselbst 1517).

271 Maria mit dem Kinde, in der Speck'schen Gallerie zu Lützschena.
lith. von G. Koch.

272 Maria betend vor dem Christkinde, in der Pinakothek zu München
lith. von W. Flachenecker.

Leonardo da Vinci (geb. zu Vinci 1452, gest. zu St. Cloud 1519).

273 Das Abendmahl des Herrn, Wandgemälde im Kloster S. Maria delle grazie zu Mailand.
gest. von R. Morghen.

274 Maria mit Christus und Johannes in einer Felsenlandschaft, im Louvre zu Paris.
gest. von A. Boucher-Desnoyers.

275 Maria mit dem Kinde, in der Gallerie zu Pommersfelden.
gest. von A. Reindel.

276 St. Katharina mit zwei Engeln.
gest. von J. G. v. Müller, Abdruck vor aller Schrift und vom Stecher selbst leicht angetuscht.

Baccio della Porta, genannt **Fra Bartolommeo** (geb. zu Florenz 1469, gest. daselbst 1517).

277 Die Darstellung im Tempel, in der k. k. Gallerie zu Wien.
gest. von G. Rahl.

278 Madonna mit St. Stephan u. St. Johannes d. T., Altarbild in der Cathedrale zu Lucca.
gest. von S. Jesi.

279 Der Leichnam Christi in den Armen der Seinigen, in der Gallerie Pitti zu Florenz.
gest. von M. Steinla.

Ueber der Thür:

Leonardo da Vinci.

280 Gruppe von vier kämpfenden Reitern, aus dem berühmten Carton in Florenz.
nach einer von P. P. Rubens gemachten Copie gest. von G. Edelinck, frühester Abdruck.

Gruppe 7, 8 und 9.

*Rafael Santi,**)

geboren am Charfreitage, den 28. März 1483, gestorben am Charfreitage 1520.

Nach den ausgezeichneten Kunstwerken, die wir bereits kennen gelernt haben, kann das Auftreten desjenigen Malers, der bisher als der erste aller Zeiten angesehen wurde, nicht eben für ein Wunder gelten, wenn wir auch bewunderungsvoll vor seinen Schöpfungen stehen.

Rafael Santi (nicht Sanzio) stammte aus einer geachteten, nicht unvermögenden Familie in Urbino. Sein Vater war ein angesehener Maler, dessen streng ernste Werke, von welchen man in den Kirchen der Mark Ankona noch viele vorfindet (s. Gruppe 4), hochgeschätzt wurden. Rafael genoss die sorgsamste und liebevollste Erziehung von seinen trefflichen Aeltern. Aber leider starb seine Mutter Magia Santi bereits 1491, und der Vater folgte ihr 1494, wie Rafael demnach erst 11 Jahre alt war. Ein Bruder seiner Mutter, Simone di Battista Ciarla, nahm sich seiner an und brachte ihn, da längst ein ungewöhnliches Künstlertalent sich in ihm kundgethan, 1495 zu dem weit berühmten Meister Pietro Perugino in die Lehre. Hier arbeitete er 9 Jahre, von seinem Meister gleich einem Sohne geliebt, ein Verhältniss, das trotz späterer Rivalität stets unverändert blieb, und entwickelte sich auf eine so erfreuliche Weise, dass er nicht allein dem Lehrer bei allen bedeutenden Bildern an die Hand ging, sondern denselben in idealer Auffassung, anmuthiger Lebendigkeit und Freiheit der Malerei übertraf. Von selbstständigen Arbeiten kennen wir bis dahin nur Wenige, es gehören dazu:

281 Krönung der Maria, Altarblatt mit Predella gemalt für die Kirche St. Francesco in Perugia 1503, z. Z. in der Sammlung des Vatican zu Rom.
gest. von E. Stölzel.

282 Madonna des Grafen Staffa 1503, das trefflich erhaltene Bildchen (in gleicher Grösse, wie der Stich) ist noch jetzt im Besitze der Familie Connestabile-Staffa zu Perugia.
gest. von Sam. Amsler.

283 Verkündigung.

284 Entwurf zu einer Madonna.

285 Weibliche Figur.

286 Kindergruppe.
Photographien nach Zeichnungen in der Grossherzogl. Sammlung zu Florenz.

---

*) Wir hoffen, dass ausführlichere Nachrichten über das Leben und die Werke dieses Meisters willkommen sein werden. Sie sind entnommen dem vorzüglichen Werke: Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi, von J. D. Passavant. Leipzig 1839 ff. 3 Bde. 8.

Im Jahre 1504 scheint Rafael förmlich aus der Werkstätte seines Meisters getreten zu sein. Wir finden ihn in Cita di Castello, wo er schon früher, während sich Perugino längere Zeit in Florenz aufhielt, mit anderen Schülern gearbeitet hatte, und zwar für die Kirche St. Francesco eine seiner schönsten Compositionen ausführend:

287 Die Trauung der Maria, nach einer ähnlichen Composition seines Meisters zu Caen in der Normandie.
gest. von Gius. Longhi. Subscriptions-Abdruck Nr. 186.

Die Trefflichkeit dieses Bildes, jetzt in der Pinakothek zu Mailand, bewog seinen Landesherrn, den als Feldherrn wie als Kunstbeschützer gleich gerühmten Giudobaldo, Herzog von Urbino, nicht nur zur Bestellung einiger kleinen Arbeiten, sondern veranlasste ihn auch, den hochbegabten Jüngling an seinen glänzenden Hof zu ziehen, wo die Bekanntschaft mit den bedeutendsten Männern jener Zeit seinem Geiste lebhafte Anregung bieten musste. Gerade damals war Italien voll des Ruhmes von den grossen Kunstleistungen zu Florenz und junge wie alte Künstler eilten dorthin, um zwei aufgestellte Cartons von Michelangelo und Leonardo (Nr. 285 u. 280) zu bewundern. Auch Rafael fühlte sich unwiderstehlich angeregt, seine Wanderschaft anzutreten. Mit vorzüglichen Empfehlungen versehen, kam er nach Florenz, und fand sowohl in den von den Mediceern dort angesammelten antiken Kunstwerken, wie in der Richtung der lebenden Künstler, die so verschieden von der seines Meisters war, ein neues unabsehbares Feld für seine Phantasie und sein Streben nach weiterer Ausbildung. Es war ihm aber nur ein kurzer Aufenthalt während des Winters 1505 vergönnt, den er mit den eifrigsten Studien vorzüglich nach Masaccio und Leonardo da Vinci verbrachte.

Früher übernommene Aufträge nöthigten ihn nach Perugia zurückzukehren, aber auch der kurze Aufenthalt in Florenz war ihm von Nutzen gewesen, wie aus dem ersten hiernach zu Perugia ausgeführten grösseren Gemälde hervorgeht.

288 Madonna auf dem Throne, für die von der Familie Ansidei gestiftete St. Nicolaus-Capelle der Serviten-Kirche St Fiorenzo in Perugia gemalt, jetzt im Palast Blenheim in England, dem Sommersitz des Herzogs von Marlborough.
gest. von Ludw. Gruner. Abdruck vor der Schrift.

In den Motiven noch Perugino's Schule verrathend, gehört dieses Bild in seiner freien und naturgemässen Formgebung, in seiner schönen Harmonie und Ruhe zu den vorzüglichsten Werken Rafaels.

Bedeutende weitere Aufträge vermochten nicht, ihn in Perugia, wo ihm nur „Huldigung, keine Belehrung zu Theil wurde", zu halten und er kehrte nach Florenz zurück, freudig von seinen vorjährigen Genossen empfangen und dieselben durch seine Begeisterung belebend.

Einem Freunde, Lorenzo Nasi, widmete er die erste Arbeit, ein Bild voll lieblicher Einfalt und Grazie:

289 Die Madonna mit dem Stieglitz, 1505/6, jetzt in der Tribune der Florentiner Gallerie.
gestochen und vor dem Originale besonders ausgeführt von Anton Krüger.

Durch die fortgesetzten Studien nach den mehr materiellen Meistern von Florenz trat jetzt eine Unsicherheit in seinen Arbeiten ein, die meist in Uebergangsperioden grosser Meister zu erkennen ist. Zeugniss davon geben:

290 Die Madonna im Grünen, jetzt im Belvedere zu Wien.
gest. von Pietro Anderloni.

291 Heilige Familie mit Joseph ohne Bart, 1506, jetzt in der Eremitage zu St. Petersburg.
gest. von Pischtschalkin.

Eine Reise nach Bologna am Ausgange des Jahres 1506, um den später ihm nahe befreundeten Francesco Francia kennen zu lernen, führte ihn zugleich nach Urbino, und dass er auch damals wieder dem glänzenden Hofe nahe gewesen, beweist das berühmte Libro del Corteggiano vom Grafen Castiglione, in welchem er unter den bedeutendsten Persönlichkeiten seiner Zeit aufgeführt wird. Er bekam den Auftrag auf 2 kleine Bilder, die der Herzog dem König Heinrich VII. von England als Gegengeschenk für die Insignien des Hosenband-Ordens übersandte.

Eines derselben:

292 Der Ritter Georg, 1506, wurde unter Cromwell in der Gemäldesammlung Carls I. versteigert, und kam später in die Sammlung von Crozat; jetzt in der Eremitage zu St. Petersburg aufgestellt.
gest. von Lucas Vorsterman. Erster Druck.

Ausserdem malte er für einen seiner Freunde am Urbiner Hofe:

293 Die drei Grazien, 1506, jetzt im Besitz von Lord Dudley in England.
gest. von F. Forster.

In den ersten Monaten des Jahres 1507 nach Florenz zurückgekehrt, setzte er seine Studien und eignen Arbeiten auf das Eifrigste fort, wovon eine Reihe der trefflichsten Werke Zeugniss giebt, in denen wir zugleich deutlich sein schnelles Vorwärtsschreiten erkennen.

Es gehören zuerst hierher:

294 Die kleine Madonna aus dem Hause Orleans, 1507, jetzt in England.
gest. von F. Forster.

295 Madonna aus dem Hause Tempi, 1507, jetzt in der Pinakothek zu München.
gest. von A. B. Desnoyers.

Ausserdem vollendete er zwei grössere Bilder, mit denen er sich schon vor der Abreise beschäftigt hatte:

296 Heilige Familie, 1506/7, gemalt für die Familie Canigiani, jetzt in der Pinakothek zu München.
gest. von Sam. Amsler.

297 Die Grablegung Christi, 1506/7, gemalt für Atalante Baglioni, der sie auf den Hauptaltar der Franziskanerkirche in Perugia stiftete, jetzt in der Gallerie Borghese zu Rom.
gest. von Sam. Amsler.

Man hat diesem letzteren trefflichen Werke von jeher die grösste Bewunderung geschenkt. Die ängestrengtesten Studien, von denen noch viele Beweise vorhanden sind, und der ausdauerndste Fleiss sind darauf verwendet.

Noch lässt sich eine gewisse Befangenheit, ein ängstliches Ueberlegen, ein sorgsames Bearbeiten einzelner Theile erkennen, die Umrisse sind noch scharf, hie und da finden sich unnöthige Lasuren; Goldverzierungen in den Gewändern erinnern an die ersten Arbeiten in Perugia, die ganze Composition an früher entstandene Werke (namentlich des A. Mantegna), so dass man annehmen kann, der junge Künstler fand noch nicht den Muth, ganz aus sich selbst zu schaffen und unbesorgt auszuführen. Aber der Ausdruck des Schmerzes ist von hinreissender Wahrheit, der Vorgang von der grössten Lebendigkeit, die Malerei klar und leicht, so dass hier schon ein Kunstwerk höchsten Werthes uns entgegentritt.

Unmittelbar nach Vollendung dieser grossen Arbeit schloss Rafael ein enges Freundschaftsbündniss mit dem älteren Fra Bartolommeo, dessen natürlicher und in mehrfacher Beziehung grossartiger Vortrag ihn mächtig ansprach. Durch diesen Umgang und durch fortgesetzte Studien nach Leonardo da Vinci und Michelangelo Buonarotti gewann er in überraschend kurzer Zeit eine neue Anschauungsweise, wie es die nachfolgenden beiden Madonnen darthun:

298 Madonna (la belle jardinière), 1507, für einen Sieneser Edelmann gemalt, jetzt im Louvre zu Paris.
gest. von A. B. Desnoyers.

299 Madonna aus dem Hause Colonna (Anfang 1508), jetzt im Königl. Museum zu Berlin.
gest. von Eduard Mandel. Frühester Abdruck.

Vergleicht man diese beiden Arbeiten mit den ihnen unmittelbar vorausgehenden, der Grablegung und der Madonna Canigiani, vier Werke, die demnach am Anfange und Ausgange ein und desselben Jahres unter Rafaels Hand entstanden, so wird man in Auffassung und Behandlung die auffallendste Verschiedenheit finden. Der neue Weg aber dürfte kaum zu dem erhabenen Ziele geführt haben, das Rafael schliesslich erreichte, wenn ein günstiges Geschick ihn nicht plötzlich von Florenz abgerufen und in die grossartigsten Verhältnisse versetzt hätte.

Papst Julius II. wollte nach Herstellung der unter seinem Vorgänger Alexander VI. (Borgia) tief gesunkenen Sittlichkeit und unter dem Schutze des gesicherten Friedens nun auch Kunst und Wissenschaft fördern. Die bedeutendsten Baumeister und Bildhauer Italiens waren bereits für ihn beschäftigt, die Peterskirche zur schönsten Kirche der Christenheit, sowie den Vatican zu einem Palast umzuwandeln, gross genug, hinfort den ganzen Hofstaat und alle hohen Gäste beherbergen zu können. Das Andenken an seinen ruchlosen Vorgänger war ihm so zuwider, dass er alle Zimmer, welche derselbe bewohnt hatte, zu zerstören und neu einzurichten befahl, und dies vorzunehmen bekam Rafael den ehrenvollen Auftrag. Der Ruf nach Rom wurde so dringend gemacht, dass er mehrere Arbeiten, z. B. die beiden letzt erwähnten Madonnen, Nr. 298 u. 299, unvollendet zurücklassen musste.

Das erste Zimmer, zu dessen Einrichtung er Entwürfe liefern sollte, war die Stanza della Segnatura, so genannt, weil in ihr die Päpste alle die katholische Kirche betreffenden Decrete zu unterzeichnen pflegten. Rafael, ergriffen von dem Gedanken, welche unermessliche Wichtigkeit dieser Ort demnach für die ganze Christenheit habe, fasste den Plan, dies dadurch anzudeuten, dass er nach vier Richtungen hin, durch Theologie, Poesie, Philosophie und Jurisprudenz den Umfang aller Wissenschaft und Erkenntniss darstellte, durch welche der Mensch Aufschluss sowohl über sein Verhältniss zu Gott und zur Schöpfung, als über sich selbst und die gesetzlichen Einrichtungen erhält. Die beiden Hauptwände widmete er der Theologie und Philosophie, zwei sich gegenüber stehende, durch Fenster unterbrochene kleinere der Poesie und der Jurisprudenz, während er die Decke benutzte, durch reiche Allegorien die Hauptdarstellungen zu erläutern und weiter auszuführen. Hier zeichnen sich namentlich vier Rundbilder aus, allegorische weibliche Gestalten, die den grossen Wandbildern gleichsam als Ueberschriften dienen, von denen wir zwei hier vorführen:

300 Allegorische Figur zur Theologie.
gest. von R. Morghen.

301 Allegorische Figur zur Poesie.
gest. von R. Morghen.

Die Darstellungen auf den beiden Hauptwänden rechnet man zu dem Bedeutendsten, was je durch die Kunst hervorgerufen ist. Die genaueste Kenntniss aller Verhältnisse der Kirche, das tiefste Eindringen in die verschiedenen Systeme der griechischen Philosophie treten hier auf überraschende Weise zu Tage und geben Zeugniss von der hohen Stufe der Bildung, auf welcher Rafael sich befand.

Das erste der allegorischen Figur der Theologie entsprechende Wandgemälde trägt den von Vasari ihm fälschlich beigelegten Namen:

302 La Disputa.
gest. von Johannes Volpato.

Seinem Hauptinhalte nach ist es aber vielmehr ein Bild der Concordanz, sowohl der im Himmel auf das Erlösungswerk hinweisenden Heiligen des alten und neuen Bundes, als der Versammlung der Theologen auf Erden, welche das geheimnissvolle Sacrament des Leibes und Blutes Christi betrachtend, sich in ihm vereinigt fühlen. Im oberen Theil des Himmels erblicken wir die heilige Dreieinigkeit: Gott Vater über Allem, die Weltkugel in der Linken, die er mit der Rechten segnet, und gestützt auf den Bogen des Bundes (1. Mos. 9, 13) umgeben von Seraphim und Cherubim und den Schaaren der Engel, welche von Ewigkeit zu Ewigkeit das „Heilig, heilig, heilig" singen. Unter ihm in der Mitte des Kreises seiner Offenbarung thront Christus der Heiland, und tiefer schwebt von Christus gesendet der heilige Geist in Gestalt einer Taube in Mitten von vier Engelknaben, welche die geöffneten Bücher der Evangelien halten, Kraft und Erkenntniss verleihend, zu der gläubigen Versammlung hernieder. Zur Rechten Christi sitzt die in Demuth anbetende heilige Jungfrau, und zur anderen Seite der auf den Messias hindeutende Täufer Johannes; etwas tiefer im weiteren Halbkreise, ebenfalls auf Wolken, Patriarchen, Propheten und Märtyrer, als Repräsentanten der Gemeinschaft aller Heiligen. Auf jeder Seite an beide letztere sich anschliessend, sind es deren sechs, so immer die heilige Siebenzahl darstellend. Zuerst der Apostel Petrus, welcher die heilige Schrift und zwei Schlüssel hält Neben ihm Adam, der Erzvater des Menschengeschlechts, in der Stellung des Erwartens und Hoffens der göttlichen Gnade und Hülfe. Ihm zunächst dann Johannes der Evangelist, im Begriff die Worte des Lebens niederzuschreiben, die er in himmlischen Bildern geschaut. Darauf David, der irdische Stammvater des Erlösers, der erhabenste Sänger der Herrlichkeit Gottes; sodann Stephanus, der erste Märtyrer, und zuletzt noch ein Heiliger, halb durch Wolken verdeckt, vielleicht die weitere Gemeinde der Heiligen andeutend.

Auf der andern Seite zur Rechten des Beschauers beginnt die Folgenreihe mit dem Apostel Paulus, der ein Schwert hält, sowohl Denkzeichen seines Märtyrertodes, als auch Sinnbild der eindringenden Kraft seiner Lehre. Ihm folgt in der Reihe Abraham mit dem Messer zu Isaaks Opfer, als Vorbild des Opfers Christi. Darauf der Apostel Jacobus, der dritte Zeuge der Verklärung des Herrn, und als Vorbild der Hoffnung, wie Petrus das des Glaubens ist, und Johannes das der Liebe. Nun folgt Moses mit den Gesetztafeln und neben ihm der h. Laurentius, dem h Stephanus gegenüber, wie denn diese beiden Diakonen und Märtyrer der alten Kirche in der christlichen Kunst gewöhnlich zusammengestellt sind. Zuletzt erblicken wir noch einen Helden, der wohl den h. Georg als Schutzheiligen von Ligurien, dem Vaterlande Julius II., vorstellt, wie der Drache auf seinem Helm sol-

ches anzudeuten scheint. Die heilige Siebenzahl schliesst sich durch den neben Christus sitzenden Täufer.

Die gläubige Versammlung hat sich ebenfalls in einem Halbkreise in mannichfachen Gruppen um den erhöhten Altar vereinigt, auf dem die Eucharistie in einer Monstranz aufgestellt ist. Zunächst auf beiden Seiten des Altars sitzen die vier Haupt-Kirchenväter, gewissermassen die Säulen der römisch-katholischen Kirche. Der erste in der Reihe auf der linken Seite ist der h. Hieronymus, der eifrig in der Schrift forscht. Er hat zwei Bücher, seine Uebersetzung der Bibel und seine Briefe enthaltend, neben sich liegen Ihm gegenüber sitzt der h. Ambrosius, der Verfasser des Lobgesanges „Te Deum". In begeisterter Andacht und von himmlischen Harmonien entzückt, richtet er Blick und Hände gen Himmel. Neben ihm sitzt der zum Christenthum bekehrte h. Augustin und dictirt mit ungemein sprechendem Ausdruck seine Gedanken in die Feder eines zu seinen Füssen sitzenden Jünglings. Auf dem Boden vor ihm liegt das Buch von der Stadt Gottes, das vorzüglichste seiner Werke Ihm gegenüber thront auf reich verziertem Bischofsstuhle im päpstlichen Ornate Gregor I., der sich um den römisch-katholischen Ritus besonders verdient gemacht. Sein Buch über Hiob, Liber moralium überschrieben. liegt zu seinen Füssen. Neben Ambrosius steht mit hoch aufgehobener Rechten ein langbärtiger Theolog, in dem man Petrus Lombardus, der Meister der Sentenzen genannt, dargestellt glaubt. Weiter entfernt erblickt man den Franciscaner Scotus und den Dominicaner Thomas von Aquin, sodann zunächst hinter Augustin den Papst Anaklet mit einer Märtyrerpalme, den h. Bonaventura, in einem Buche lesend, und auf der vorderen Stufe Papst Innocenz III. im Profil gesehen, seine Schrift über die Messen in der Linken haltend. Unter den hinteren Figuren rechts erkennt man Dante, den grössten christlichen Dichter, mit Lorbeer bekränzt, und Fra Girolamo Savanorola, den heftigen Sittenprediger in Florenz, der kaum 20 Jahre vorher als Ketzer hingerichtet und jetzt gewürdigt wurde im päpstlichen Palast unter den ausgezeichnetsten Theologen der Kirche dargestellt zu werden. Ganz im Vordergrunde steht ein nach Weise antiker Philosophen gekleideter Mann, der, wie es scheint, einen noch ganz nach aussen gewendeten nur neugierig zuschauenden jungen Heiden auf den Jüngling verweis't, welcher ein wahres Bild christlichen Gehorsams, das vom heiligen Augustin ihm Dictirte niederschreibt.

Haben wir auf dieser Seite die Kirchenväter nur von hochgestellten christlichen Theologen und dem Altar ganz oder doch halb zugewendeten Männern umgeben gesehen, so hat Rafael dagegen auf der linken Seite die christlichen Gemeinden im allgemeinen und selbst mit ihren Häresien dargestellt. Der zunächst dem h. Gregor stehende, vom Rücken gesehene Mann scheint ein Gelehrter, der ablassend von seinen eigenen Meinungen, die als zwei Bücher zu seinen Füssen liegen, sich dem Altar und den Kirchenlehrern zuwendet.

Noch mehr hingebender Glaube spricht sich in den drei Jünglingen aus, welche vor dem heiligen Sakramente die Kniee beugen, sie deuten auf die gläubige Verehrung des Volkes, wie die anderseitigen Figuren auf diejenige der christlichen Gelehrten und Geistlichen. Dagegen zeigt sich mehr im Hintergrunde eine Gruppe von vier Theologen verschiedener Art ganz vom Altar abgewendet, was offenbar eine Absonderung von der allgemeinen Kirche andeutet. Am Entschiedensten spricht sich die Häresie in dem im Vordergrund von mehreren Zuhörern umgebenen Sectirer aus, der aus der Schrift einen einseitig aufgefassten Lehrsatz darzulegen scheint. Diese Gruppe entspricht dem gegenüber auf der linken Seite dargestellten heidnischen Jüngling mit dem christlichen Philosophen, denn wie dieser denselben auf den Gehorsam verweis't, so hier im Gegensatz ein edler Jüngling den älteren Grübler auf den Glauben. Noch bleibt uns übrig einen Dominikaner zu betrachten, welcher an der äussersten Seite des Bildes links steht, und in dem man den seligen Fra Angelico da Fiesole erkennt. Er fand hier, als der würdigste Repräsentant der theologischen Maler, eine eben so angemessene Stelle, wie gegenüber im Bilde der Schule von Athen Meister Rafael selbst, als philosophischer Maler. Zur weiteren Andeutung des allgemeinen kirchlichen Lebens sieht man im landschaftlichen Hintergrunde die Erbauung einer hochgelegenen Kirche.

Das zweite grosse, der Philosophie gewidmete Wandgemälde ist bekannt unter dem Namen:

1303 **Die Schule von Athen.**
gest. von Johannes Volpato.

Es stellt eine Versammlung Philosophen der alten Welt in einer weiten prachtvollen Halle dar, die in Forschung und Demonstrationen begriffen und in verschiedenen Schulen geordnet, uns einen überraschend klaren Ueberblick über die Hauptvertreter der Griechischen Philosophie geben. Da nun von Athen aus sich hauptsächlich die Wissenschaften über Europa verbreitet haben, und in dem Bilde fast ausschliesslich griechische Philosophen dargestellt sind, so erscheint die Benennung des Bildes: Schule von Athen ganz passend.

In der Gruppe links vorn erkennen wir vier Gründer älterer philosophischer Schulen, Pythagoras (584 v. Chr.), Heraklit, Anaxagoras (500 v Chr.), Demokrit (490 v. Chr), in noch vereinzelter Stellung ihre Lehrsätze aussprechend; hinter ihnen auf den Stufen Sokrates, der vor einem gemischten Kreise in sprechendster Geberde des klaren und verständlichen Beweisens einen Schluss nach dem andern an den Fingern abzählt und zur unerwartetsten Folgerung hinreisst. Vor ihm in kriegerischer Rüstung der schöne Jüngling Alcibiades, dessen muthwilligen Geist die Weisheit des Meisters zu fesseln vermochte; daneben in aufmerkender Haltung ein handwerklich gekleideter Bürger, wie sie Sokrates ihrer unverbildeten Sinnesweise wegen am liebsten belehrte; weiter zurück wahrscheinlich Aristipp, der feine,

genusssüchtige Edelmann von Tyrene, dessen Natur Socrates nicht auszurotten, sondern zu veredeln unternahm. Mit oratorischer Geberde die sophistischen Scheinredner abweisend, steht dabei der ehemalige arme Wursthändler Aeschines, der anhänglichste und von ihm zum berühmten Redner erzogene Schüler des Sokrates. Die Mittelgruppe des Ganzen bilden des Sokrates grösster Schüler Plato und Aristoteles, die Häupter der griechischen Philosophie und Vertreter zweier Schulen, deren Richtung zumal für die Theologie und Philosophie des Mittelalters ein Gegenstand leidenschaftlichen Kampfes bildete.

Plato (430 v. Chr.) aus Solon's Geschlecht, war einer der edelsten und begabtesten Menschen, an hoher sittlicher Würde dem Sokrates ebenbürtig. Studien, Reisen und unermüdetes Nachdenken hatten ihn auf den höheren Standpunkt erhoben, der, unerreicht von seinen Vorgängern, das Wahre aller bisherigen philosophischen Bestrebungen zu vereinigen suchte. Seine tiefe Erkenntniss, dass ein höchster Gott nach den Ideen die Objekte gebildet, dass die ursprünglich reine menschliche Seele, durch Schuld in das Irdische versunken, von Gott ihre Erlösung erwarte, nähern sich den christlichen Anschauungen. Aristoteles aus Stagira (384 v. Chr.), früher Schüler des Plato, Erzieher Alexanders d. Gr., war im Gegensatze seines Lehrers der Philosoph des reflectirenden Verstandes. Umgekehrt wie Plato schloss er von dem Besondern auf das Allgemeine, verwarf daher die aprioristischen Ideen desselben und strebte nach Erforschung der Natur und Erkenntniss des Vorhandenen, der sogenannten Wirklichkeit.

Grosser Scharfsinn und eine Masse aus Büchern und Naturbeobachtungen erworbene Kenntnisse erhoben ihn zum Haupt der Natur- und Erfahrungsphilosophen. — Beide Systeme werden sprechend durch die Stellung ihrer Vertreter bezeichnet. Plato, seinen Timäus in der Linken, weis't ehrfurchtgebietend mit der Rechten nach oben, zu Gott, dem Ursprung alles Seins, Aristoteles, sein Buch der Ethik haltend, streckt die Rechte wie zur Erfassung des wirklich Vorhandenen aus, die irdische Welt als Quelle der Erkenntniss bezeichnend. — Unter der zahlreichen Schaar der Schüler erinnern zwei an die Bezeichnung der „Peripatetiker" (die Wandelnden), da Aristoteles im Lyceum zu Athen wandelnd zu unterrichten pflegte.

Unbekümmert um das umgebende Leben liegt nachlässig und entblösst der Cyniker Diogenes aus Sinope auf den Stufen, nachdenklich eine Tafel betrachtend.

In dem behaglichen die Stufen herabschreitenden Manne erkennen wir Epikur (342 v. Chr.) Wie die Cyniker und Stoiker, strebte er nach einem „höchsten Gut", suchte es aber als irdische Glückseligkeit im harmonischen Genusse geistiger und sinnlicher Freuden, Weisheit und Tugend nur um der Folgen willen als Mittel betrachtend. Im Bilde weis't er den schön gelockten Aristipp, den jüngeren, vom Diogenes zum Aristoteles hin.

Neben diesen Hauptvertretern eigenthümlicher Systeme, bemüht in eigener Weise das Räthsel des menschlichen Seins zu lösen, blieben noch die vermittelnden Richtungen zu schildern.

Den Wendepunkt vom eigenen Forschen zum Auswählen des hier und dort gesammelten scheint der an die Wand gelehnte schreibende Jüngling, als Repräsentant des Eklekticismus, zu bezeichnen. Gleichzeitig mit diesem Zusammentragen aus verschiedenen Systemen entwickelte sich der Skepticismus zu der Behauptung, dass Alles, auch das für wahr gehaltene, bezweifelt werden müsse, und überhaupt keine Wissenschaft, keine Philosophie möglich sei. Ihn repräsentirt Pyrrho von Elis (354 v. Chr.), wohl jener müssig auf den Sockel eines Pfeilers sich lehnende und spöttisch des schreibenden Jünglings Tafel betrachtende Philosoph, als das Haupt der selbst genügsamen Zweifler. Neben ihm der unschlüssig halb zuhalb Abgewendete, wahrscheinlich Arkesilas aus Pitane (g. 318 v. Chr.), der Stifter der neueren Akademie, der, theoretisch Skeptiker, praktisch Stoiker, überhaupt nur wahrscheinliche Erkenntniss annahm, und jede unbedingte Zustimmung wegen des möglichen Widerspruchs ablehnte. Bezeichnet der mit Stab und Mantel herankommende Philosoph einen jener von Lucian verspotteten umherziehenden Cyniker, so deutet der davon eilende Jüngling wohl auf den Untergang der griechischen Philosophie und den Uebergang zum „Wort vom Kreuze." — Noch ist rechts vorn, gegenüber dem Vertreter der spekulativen Mathematik Pythagoras, in einer herrlichen Gruppe die praktische Mathematik und die mehr und mehr begünstigte Erfahrungswissenschaft dargestellt. Ein Philosoph, das Portrait von Rafaels Lehrer in der Baukunst, Bramante unterrichtet mehrere Jünglinge in der Geometrie, in deren Geberden sich auf die lebendigste Weise die Stadien des Begreifens aussprechen, von augenfälliger Beschränktheit bis zum vollendeten Erfassen.

Der schöne sich herabneigende Jüngling ist nach Vasari das Bild des jungen Marchese Federico II. von Mantua, nachmals von Kaiser Karl V. zum Herzog erhoben, der zu Rom beim Entstehen der herrlichen Malereien so sehr für die Kunst begeistert worden, dass, zur Regierung gelangt, er Giulio Romano zu sich nach Mantua berief und dort ein ähnliches Kunstleben förderte.

Bei dieser Gruppe stehen noch zwei ehrwürdige Gestalten, Repräsentanten der Astronomie und Astrologie. In dem vom Rücken gesehenen Manne mit königlichem Mantel und königlicher Krone auf dem Haupte haben wir nach der zu Rafael's Zeit allgemein verbreiteten Vorstellung den Astronomen Ptolomäus zu erkennen. Der bärtige Mann, der eine Himmelskugel in der Rechten hält, stellt den Magier Zoroaster vor, welcher der Sage nach durch seine Voraussagungen sich das Reich der Baktrier zur Zeit des Ninus erworben hatte. Zuletzt hat Raphael sich selbst und seinem verehrten Meister

Perugino eine bescheidene Stelle unter den Freunden der Wissenschaft angewiesen.

Rafael arbeitete vier Jahre an den grossen Werken dieser ersten Stanze, von 1508—1511, und lieferte später auch Entwürfe zur Ausschmückung der zwei daneben liegenden Zimmer, die jedoch grösstentheils nur von seinen Schülern ausgeführt wurden. Nebenbei malte er in diesen Jahren mehrere Madonnen, auch verschiedene Portraits, von denen wir aufstellen:

304 Madonna aus dem Hause Alba, 1509, für die Kirche der Olivetaner in Nocera de Pagni gemalt, später der Familie Alba gehörig und in neuerer Zeit vom Kaiser Nicolaus für 14,000 Lvrs. für die Sammlung in St. Petersburg angekauft.
gest. von A. B. Desnoyers.

305 Bildniss eines Jünglings, der seinen Kopf stützt, 1509, im Louvre zu Paris.

306 Die Jungfrau mit dem Diadem, 1510, jetzt im Pariser Museum.
gest. von A. B. Desnoyers.

307 Madonna, 1511, lange Zeit im Besitze der Familie Aldobrandini zu Rom und neuerdings von Lord Gravagh um 1500 Lst. für seine gewählte Sammlung erworben.
gest. von A. Bridoux.

308 Madonna di Fuligno, 1511, gemalt für den Geheimschreiber des Papstes Sigismondi Conti aus Fuligno und von diesem in die Kirche Araceli zu Rom gestiftet, nachdem, wie aus dem Bilde hervorzugehen scheint, der Donator, der unten kniet, einer durch ein Meteor erzeugten Gefahr glücklich entgangen war. Das Bild wurde später, 1565, nach Fuligno versetzt, woher es den Namen erhalten hat. Durch die Franzosen nach Paris geschafft, kam es 1815 zurück nach Italien und ist jetzt im Vatican aufgestellt. Ausser dem Donator, der von dem heil. Hieronymus der Mutter Gottes empfohlen wird, steht links Johannes der Täufer, und vor ihm kniet, himmlischer Begeisterung voll, der heil. Franciscus.
gest. von A. B. Desnoyers.

309 Madonna, von 1512, früher in der Gallerie Orleans, und jetzt in der des Herzogs von Bridgewater (auch Stafford- oder Sutherland-Gallerie genannt) in London.
gest. von Lorichon.

310 Sein eigenes Bildniss, von 1511, in der Gallerie zu Florenz.
gest. von F. Förster.

311 Das schöne Frauenportrait, von 1512, in der Tribune der Gallerie zu Florenz.
gest. von Raf. Morghen.

312 Das Bildniss von Giulio di Medici, späterem Papst Clemens VII.
gest. von L. Gruner. Abdruck vor aller Schrift.

Im Jahre 1513 starb Papst Julius II. Sein Nachfolger Leo X., ein Mediceer, ein feingebildeter, prachtliebender Fürst, der Kunst und Wissenschaft nicht weniger zugethan als sein Vorgänger, wusste auch Rafaels Talent gleich jenem zu schätzen.

Er ordnete nicht allein die Vollendung aller angefangenen Werke an, sondern machte noch neue Bestellungen und übertrug unserm jungen Freunde, als Beweis seines höchsten Vertrauens, nach Bramantes Tode die Oberleitung des Baues der Peterskirche.

Eine der grössten neuen Arbeiten, die Rafael 1513 übernahm, war die Ausschmückung der Loggien, ein nach einer Seite offener Gang im 2ten Geschoss des Vaticans, der nach den Zimmern des Papstes führt, bestehend aus 13 kleinen kuppelartigen Abtheilungen. Hierzu machte er jedoch nur die Entwürfe und insbesondere die zu den 4 quadraten Bildern in jeder Kuppel, also 52 Darstellungen aus dem alten und neuen Testamente, die man mit dem Namen Rafaels Bibel bezeichnet hat. Die Ausführung derselben, sowie der reichen Arabesken an Wänden und Pfeilern, fiel seinen Schülern Giovanni da Udine und Perino del Vaga zu.

313 Pilaster und Wandstreifen der Loggien.
gest. von J. Sticotti.

Zu den grössten Staffeleibildern um 1514 gehört die herrliche Altartafel:

314 Die Madonna del Pesce, 1514, für die Kirche St. Domenico maggiore in Neapel gemalt, jetzt im Escurial.
gest. von A. B. Desnoyers.

Um diese Zeit erhielt er auch vom Papste den Auftrag, Entwürfe zu 10 Teppichen zu machen, welche zur Ausschmückung der von Michelangelo ausgemalten Sixtinischen Kapelle im Vatican (s. Wand 5) dienen sollten. Rafael wählte zu seinen Darstellungen den im Deckengemälde enthaltenen Gedanken weiter entwickelnd, 10 Begebenheiten aus dem Leben der Apostel, von denen wir 3 vorführen:

315 Die Heilung des Lahmen, unter der Säulenhalle des Tempels zu Jerusalem.
gest. von Nicol. Dorigny.

316 Der Tod des Ananias, veranlasst durch den Apostel Petrus, umgeben von andern Aposteln.
gest. von demselben.

317 Die Erblindung des Zauberers Elymas. Photographie grössten Formates nach dem Original-Karton in Hamptoncourt (über der Thür).

Er arbeitete die Kartons, von denen noch 7 im Königl. Palast Hamptoncourt bei London aufbewahrt werden, in den Jahren 1515 und 1516, die dann nach Arras in den Niederlanden versendet wurden, wo man die Teppiche aus Wolle, Seide und Goldfäden webte. Rafael erhielt für die Kartons 434 Ducaten in Gold (für die Tapeten selbst wurden 50000 Ducaten gezahlt), sie kamen 1519, wenige Monate vor seinem Tode, in Rom an und er hatte noch die Freude, sie am St. Stephanstage benutzt und von aller Welt als Wunder der Kunst angestaunt zu sehen.

Ungeachtet der vollendetsten Meisterschaft, die Rafael erreicht hatte, machte er jedoch, mit wenigen Ausnahmen, für alle seine

Werke, bevor er zur Ausführung schritt, die sorgsamsten Vorarbeiten, und stellte die Gruppen meistens zuvor mit unbekleideten Figuren, ja häufig in Skeletten zusammen. Dieser Sorgfalt ist wohl die unübertreffliche Lebendigkeit und Reinheit der Zeichnung in seinen Compositionen zuzuschreiben. Man besitzt noch eine grosse Anzahl der trefflichsten Studien, von denen einige in Photographien vorgeführt sind.

318—331 (in der Thür).

Rafael stieg mehr und mehr in der Gunst des Papstes, der ihn mit Ehrenstellen überhäufte und lebte in trautem Verkehr mit den angesehensten und gebildetsten Männern Italiens. Dabei bewahrte er grosse Bescheidenheit und seine wahrhaft kindliche Leutseligkeit erwarb ihm die allgemeinste Liebe und Verehrung.

Sein Ruhm verbreitete sich über ganz Europa und aus den entferntesten Gegenden strömten junge Künstler nach Rom, um unter seiner Leitung zu arbeiten. Aber auch seine älteren Freunde und Lehrer waren begierig, die gepriesenen Schöpfungen im Vatican zu sehen; so machte sich 1513 Leonardo da Vinci noch im 62. Jahre mit einem zahlreichen Schülergefolge von Mailand auf den Weg nach Rom, etwas später Francesco Francia aus Bologna und Fra Bartolomeo aus Florenz. Albrecht Dürer, der Altmeister zu Nürnberg, stand im Verkehr mit ihm und benutzte jede Gelegenheit, nach Rom ihm Zeichnungen und Abdrücke seiner neuesten Stiche in Kupfer zu übersenden. (s. Einleitung zu Gruppe 3.)

Neben den verschiedenartigsten Arbeiten für Leo X., zu denen unter anderen auch die spezielle Erforschung und Aufnahme des alten Roms und fortgesetzte Nachgrabungen in den Ruinen gehörten, die er mit leidenschaftlichem Interesse überwachte, beschäftigten ihn von nah und fern eingehende Aufträge.

Als einer der edelsten Beschützer der Künste lebte in Rom ein reicher Sieneser Kaufmann, Agostino Chigi, in dessen von Baldasare Peruzzi erbautem Gartenhause, das später in den Besitz der Familie Farnese kam und den Namen Farnesina erhielt, er eine seiner lieblichsten Compositionen in Fresco ausführte.

332 die Galathea, 1514 (aus der Erzählung Philostrats vom Cyklopen), wie die göttingleiche Nymphe ihre reizende Gestalt in Purpur gehüllt, auf einer durch Delphine gezogenen Muschel, von himmlischer Sehnsucht erfüllt, sich der Führung des Gottes edler Liebe überlässt, während Tritonen auf Muscheln und Hörnern blasend, Seecentauren Nymphen auf ihren Rücken tragend, zu wilder Lust entzündet, sie umschwärmen. —
gest. von Jos. Tre Richomme (Subscriptions-Exemplar).

Im folgenden Jahre vollendete er eine bereits 1513 übernommene Altartafel für Elena Duglioli del Ogli, welche dieselbe in die Kirche St. Giovanni in monte bei Bologna stiftete.

333 die heilige Caecilia, 1515, jetzt in der Pinakothek zu Bologna.
gest. von A. Lefèvre.

Die Heilige in himmlischem Entzücken über die ewigen Harmonieen, welche ihr aus den Regionen der Engel entgegen tönen, lässt ihre Orgel den Händen entfallen, während andere Instrumente für weltliche Musik schon längst vernachlässigt auf der Erde liegen.

Rafael sendete dieses Bild an seinen alten Lehrer und Freund Francesco Francia, der die Aufstellung in der Kapelle besorgte, ebenso eine kleinere Tafel.

334 die Vision Hesekiels, 1516, die er für den Grafen Vincenzo Ercolani gemalt hatte.
gest. von Gius. Longhi.

Wir sehen Jehova von den 4 Zeichen der Evangelisten umgeben, seine ausgebreiteten Arme durch 2 Engelknaben gestützt. Die lichtvolle Glorie des Grundes ist von unzähligen, im Glanz kaum sichtbaren Engeln angefüllt. Wohl nirgends findet man wie hier so Grossartiges auf so kleinen Raum gebracht. Michelangelo hatte den Typus des Gott Vaters in ähnlicher Weise vorgebildet (Gruppe 5). Er stellte ihn wie im Wehen des Sturmes, — Rafael ihn wie im Glanze der aufstrahlenden Sonne dar.

Kurz darauf malte er eines seiner ansprechendsten Marienbilder:

335 Madonna della Sedia, 1517, in der Gallerie des Palastes Pitti in Florenz.
gest. von Raph. Morghen.

ebenso vollendete er in demselben Jahre

336 die Kreuztragung, 1517, gemalt für die Kirche des Olivetaner-Klosters St. Maria Spasimo zu Palermo (woher der Name Lo Spasimo di Sicilia).
gest. von Paolo Toschi (Subscriptions-Exemplar).

Man erzählt sich von dem Bilde, dass es, nachdem das Schiff, in welchem es nach Palermo verladen, im Sturme untergegangen war, in seiner Kiste unversehrt in Genua an das Land gespült worden sei. Nur mit vieler Mühe und auf Befehl des Papstes wurde es von da nach Palermo ausgeliefert, von wo es unter Philipp IV. in eine Königl. Kapelle zu Madrid gelangte. Jetzt wird es im Madrider Museum aufbewahrt.

Für den kunstsinnigen König Franz I. von Frankreich arbeitete er hierauf im gleichen Jahre, 1517, in Bezug auf den französischen Orden des Heiligen Michael das Bild:

337 der Erzengel Michael, den Satan in den Abgrund stossend; im Louvre zu Paris.
gest. von N. de Larmessin.

Bei Ankunft dieses Gemäldes wurde der König auf das Höchste entzückt und belohnte den jungen Künstler so fürstlich, dass dieser

meinte, ihm einen Beweis seiner Erkenntlichkeit geben zu müssen. Er entwarf daher die Zeichnung zu einer reichen Composition,

338 Die grosse heilige Familie von Paris, 1518, noch jetzt im Pariser Museum.
gest. von G. Edelinck.

führte sie im folgenden Jahre mit Hülfe Giulio Romano's auf das Sorgfältigste aus, und sandte sie, ohne Entschädigung zu beanspruchen, zugleich mit noch einigen anderen Gemälden an den König, und zwar insbesondere mit den beiden folgenden:

339 Die heilige Margarethe den Drachen überwindend, 1518, wahrscheinlich in Beziehung auf Margarethe von Valois, die geistvolle Schwester von Franz I., noch jetzt im Pariser Museum.
gest. von C. Rahl.

Offenbar legte er der Darstellung den Inhalt des 91. Psalm unter: „Wer unter dem Schirm des Höchsten sitzet und unter dem Schatten „des Allmächtigen bleibet, der spricht zu dem Herrn, Meine Zuver„sicht und meine Burg, mein Gott auf den ich hoffe. Es wird Dir „kein Uebels begegnen und keine Plage wird zu Deiner Hütte sich „nahen. Auf Löwen und Ottern wirst Du gehen und treten auf den „jungen Löwen und Drachen.

340 Das Bildniss der Johanna von Aragonien, 1518, jetzt im Pariser Museum.
gest. von A. Lefèvre (Dr. vor aller Schrift).

Wie diese Gemälde dem Könige vorgestellt wurden (s. Gruppe 22), war dieser ebenso von der Vortrefflichkeit der Arbeiten, wie von der Liberalität des Künstlers überrascht und meinte: grosse Künstler theilen mit grossen Königen die Unsterblichkeit und mögen sich daher wohl mit ihnen in gleiche Linie stellen. Dann aber befahl er das Doppelte der Summe, welche er für den St. Michael gegeben (24000 Livres Tournois) an Rafael zu senden.

Für den Cardinal von Boissi, welcher von Leo X. als Gesandter nach Paris geschickt worden war, und bei der vorstehenden Verhandlung gute Dienste geleistet haben mochte, malte er aus Dankbarkeit das überaus liebliche Bildchen, kräftig und klar in der Färbung, ebenso zart, wie meisterhaft und geistreich behandelt:

341 Die kleine heilige Familie von Paris, 1519, jetzt im Pariser Museum.
gest. von A. B. Desnoyers.

Eine der ergreifendsten Compositionen, die wol auch dieser Zeit angehört, ist ferner:

342 Der Kindermord, nach einer Zeichnung in der Privatsammlung des Königs von Sachsen.
gest. von M. Steinla.

Unter vielen trefflichen Portraits, die Rafael jetzt ausführte, stehen leuchtend oben an:

343 Das Bildniss Papst Leo X., neben ihm 2 seiner liebsten Verwandten, Cardinal Giulio de' Medici (nachmals Papst Clemens VII.) und Lodovico di Rossi, 1518/19, jetzt im Palast Pitti zu Florenz.
gest. von Sam. Jesi (Druck mit gerissener Schrift).

Es ist dies Bild anerkannt eines der grössten Meisterwerke seiner Art. Wahr und ungesucht sehen wir das Charakteristische behandelt, den Vortrag geistreich und lebendig, das Studium der Natur grossartig und doch bis ins Einzelne der Individualität eingehend, bis zur Täuschung mächtig die Wirkung des Ganzen. Ferner

344 Das Bildniss des Violinspielers, 1518, wahrscheinlich des Improvisator Andrea Marone von Brescia in der Gallerie Sciarra-Colonna zu Rom.
gest. von Felsing. (Dr. vor aller Schrift).

Um diese Zeit erhielt Rafael von den Benedictinern des Klosters zum heil. Sixtus in Piacenza den Auftrag, eine Leinwand zu malen,

345 Die Mutter Gottes mit dem heiligen Papst Sixtus und der heiligen Barbara.
gest. von Friedr. Müller (Subscriptions-Exemplar).

Einer unsrer eifrigsten Kunstforscher. von Rumohr, spricht sich dahin aus, dass diese Leinwand (man malte damals gewöhnlich nur auf Holz) wahrscheinlich als Umgangsfahne (drappelone) dienen sollte. Daher habe auch der Meister, ohne vorläufige Studien oder Entwürfe zu machen, von denen sich nicht die geringste Spur vorfindet, das Bild unmittelbar auf die Leinwand entworfen. Gerade dadurch habe das Werk, bei des Meisters vollkommener Herrschaft über seine Kunst, den ihm eigenthümlichen Zauber eines freien Ergusses der Phantasie, einer in das Reich der Wirklichkeit übertragenen Vision gewonnen. — Indessen scheint dem die architektonische Anordnung des Bildes zu widersprechen. Wer vermöchte mit Worten alle die Schönheit, Würde und überwältigende Macht dieses wahrhaft geistigen überirdischen Bildes zu bezeichnen, womit Rafael die grosse Reihe von bildlichen Darstellungen der h. Jungfrau und ihres göttlichen Kindes schloss! — Merkwürdig bleibt es, dass gerade das letzte der Marienbilder, welches der schöpferische Meister entwarf, und mit dem er den Cyclus dieser Darstellungen endete, die verklärte Mutter Gottes sein musste, wie denn auch in seinem letzten Bilde aus dem Leben Christi dessen Verklärung behandelt ist.

Es weis't diese Thatsache darauf hin, wie das Streben des gottbegeisterten Künstlers selbst ein starkes Ringen gewesen nach Verklärung des Natürlichen zum Idealen — und des Menschlichen zum Göttlichen!

Der hohe Ruf, welchen dieses vollendete Kunstwerk erlangte, erwarb demselben bald eine gegen Unbilden gesicherte Stelle auf dem Hauptaltar der Klosterkirche, auf dem es schon Vasari, Rafael's Zeitgenosse, bewunderte, und wo es bis zum Jahre 1753 ungestört stehen blieb.

Um diese Zeit erwarb es König August von Sachsen durch den Maler Giovannini, dem der Ankauf nach grossen Mühseligkeiten für 20000 Kammer-Ducaten in Gold, oder 40000 Scudi und einer Copie von Nogari gelungen war und der es selbst nach Dresden brachte, wo es seitdem als die erste und unschätzbarste Perle in der königl. Gallerie aufbewahrt wird. Hiernach begann Rafael sein letztes grosses Werk,

346 Die Verklärung Christi, im Auftrag des Cardinal Giulio de' Medici für die Kirche seines Bisthums Narbonne.
gest. von Raph. Morghen.

Noch hatte er diese Altartafel nicht ganz vollendet, als er plötzlich inmitten seiner rastlosen Thätigkeit, in der Blüthe männlichen Alters sein zeitliches Ende erreichte. Wahrscheinlich bei seinen Untersuchungen und Aufnahmen von Roms Ruinen hatte er sich ein heftiges Fieber zugezogen.

Sein zarter Körperbau, durch die unausgesetztesten Anstrengungen zu hoher Reizbarkeit gestimmt, unterlag, wie so mancher der edelsten Menschen, die in der Gluth ihrer Begeisterung des Körpers nicht schonten, dem ersten physischen Unfalle.

Er starb im 37. Jahre an dem Festtage seiner Geburt, am Charfreitage des Jahres 1520; seine irdische Hülle wurde im Pantheon zu Rom beigesetzt.

Wohl braucht es für Rafael nicht weiter lobender Worte, — seine Werke reden für ihn, und so möge unseren theilnehmenden Beschauern das Bild des unvergleichlichen Künstlers (dessen schöne Gestalt ihnen in der Abtheilung für plastische Kunstwerke unseres Museums durch Ernst Hähnels Statue mit all dem Reize seiner wunderbaren Persönlichkeit entgegentritt), in den geistigen Zügen seines Wirkens von derselben fesselnden Anziehungskraft werden, wie er bei Lebzeiten nach dem Urtheile aller Zeitgenossen sie selbst ausgeübt hat. Wir bewundern hier eines der seltenen Beispiele der Weltgeschichte, dass göttliche Gaben in dem Wirken eines ausgezeichneten Menschen in ihrer ganzen Reinheit zu Tage treten.

Gruppe 10.

Italiener am Ausgang des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts. Rafaels Zeitgenossen Luini, Andrea del Sarto, Sodoma u. A.

In den eben geschilderten Rafaelischen Kunstwerken ist die höchste Blüthe der Malerei an uns vorübergegangen, allein die durchgehende Kunstbildung jener Zeit liess auch in den Werken der Zeitgenossen Denkmäler von hoher Vollendung entstehen. Neben Rafael

bildeten sich in Florenz seine Mitschüler und Zeitgenossen Mariotto Albertinelli und Andrea del Sarto in selbstständiger, wenn auch von den Werken ihrer grossen Landsleute Leonardo, Michelangelo, Fra Bartolomeo, beeinflussten Weise aus. Während der Erstere vorwiegend dem Ausdruck religiösen Ernstes sich zuneigte, waltet bei dem Letzteren eine heitere weltliche Auffassung der Kunst vor, denen schöne landschaftliche Gründe oft einen besondern Reiz hinzufügen — Unter den bestimmten Schülern des Leonardo zeichnet sich Luini durch ein besonders tiefes Eingehen in den Geist des Meisters aus, dessen Weise der Durchführung jedoch einer mehr von Rafaels Styl beeinflussten Malweise Raum gegeben hat. In Folge gründlicher Forschungen werden in neuester Zeit immer mehr von den bisher für ächt gehaltenen Gemälden Leonardo's als Luini's Werke erkannt. Ebenfalls tüchtige Nachfolger dieses Meisters sind Marco d'Oggione und Cesare da Sesto, welcher letztere inzwischen sich später der grossen Zahl der in Rafaels Umgebung arbeitenden Künstler anschloss.

Unter den letzteren finden wir neben dem schon oben (Gruppe 4) als Mitschüler bei Perugino bezeichneten Pinturricchio auch B. Tisio, gen. Garofalo, welcher früher der von Padua abhängigen Schule von Ferrara angehörte. Gleichfalls von Rafael beeinflusst erscheint der aus F Francia's Schule hervorgegangene Bagnacavallo. (Des Raumes wegen s. Gruppe 13.)

Auch die Schule von Siena empfing, wohl hauptsächlich durch die Freskomalereien des Pinturricchio in der Bibliothek zu Siena (s. Gruppe 4, 115—17), eine Einwirkung der umbrischen Schule. Jacopo Pacchiarotto erscheint als ein sehr begabter, ziemlich selbstständiger Meister; ebenso zeigte Sodoma welcher wahrscheinlich ein Schüler des Leonardo war, in seinen Werken die ganze Schönheit seiner grossen Zeitgenossen, und nur ein gewisser Mangel an Meisterschaft liess ihn nicht den Rang eines der ersten Künstler erreichen. Sein edler und milder Geist übte einen segensreichen Einfluss auf seine Schüler und Mitarbeiter, z. B. den D. Beccafumi, aus.

Mariotto Albertinelli (von Florenz, geb. 1475, gest um 1520).

347 Maria und Elisabeth. Oelgemälde*) in der Gallerie der Ufficien zu Florenz.
gest. von Vinc. della Bruna.

Andrea Vanucchi, genannt **Andrea del Sarto** (geb. zu Florenz 1488, gest. 1530).

---

*) Wenn nicht ausdrücklich anders bezeichnet, sind von hier an unter sämmtlichen Kunstwerken Oelgemälde zu verstehen.

348 Maria (auf dem Throne); beim Grafen Lamprecht Prinzenstein.
gest. von Paul Gleditsch.

349 Der Leichnam Christi von Maria beweint; Engel halten die Marterwerkzeuge; im Belvedere zu Wien.
gest. von Blasius Höfel (Abdruck vor der Schrift).

350 Der Leichnam Christi vor der Grabeshöhle von den Seinen betrauert; im Palazzo Pitti zu Florenz.
gest. von Pietro Bettelini.

351 Die Geburt der Maria; mit den Portraits vornehmer Frauen aus der Zeit des Künstlers. Freskomalerei im Vorhof der Kirche St. Annunziata zu Florenz.
gest. von Antonio Perfetti.

Bernardo Luini (Schüler des Leonardo da Vinci, geb. zu Luvino um 1470, gest. zu Mailand um 1535).

352 (Unter Gruppe 11.) Das Gleichniss von den Arbeitern im Weinberg. Photographie nach der Originalzeichnung.

353 Maria auf dem Throne, zu ihren Seiten St. Antonius und St. Barbara. Freskogemälde in der Pinakothek zu Mailand.
gest. von Michele Bisi.

354 Maria mit dem Jesuskinde, welches in einem Buche blättert; neben ihr St. Katharina und Barbara; in der Gallerie Esterhazy zu Wien.
gest. von Joseph Steinmüller.

355 Christi Geburt; Maria und Joseph knieen betend vor dem Kinde, hinter ihnen musicirende Engel; in der Gallerie Gozzi zu Mailand
gest. von Caterina Piotti.

356 Maria mit dem Kinde, welches nach einer Nelke greift; in der Gallerie Leuchtenberg zu St. Petersburg.
Lithogr. von Aug. Selb.

347 Herodias mit dem Haupte Johannis; in der Brera zu Mailand.
gest. von Giovita Garavaglia.

Marco d'Oggione (Schüler des Leonardo da Vinci in Mailand; gest. 1530).

358 Maria mit dem Jesuskind und dem kleinen Johannes; im Hintergrunde reiche Landschaft mit einem See (Madonna del Lago). Gallerie des Louvre zu Paris.
gest. von Giuseppe Longhi. (Abdruck vor der Schrift.)

Cesare da Sesto (Schüler des Leonardo, später in Rafaels Umgebung, geb. zu Mailand um 1460, gest. 1524).

359 Maria mit dem Kinde, in der Pinakothek zu Mailand.
gest. von G. Geniani.

Bernardino di Betto, gen. **Pinturricchio** (s. Wand 4).

360 Maria mit dem Kinde, genannt „mit dem Sterne," im Louvre zu Paris.
gest. von J. M. Leroux.

Benvenuto Tisio, genannt **Garofalo** (Schüler Rafael's, geb. 1481 gest. 1559).

361 (Unter Gruppe 11.) Madonna, dem Jesuskind die Brust reichend.
gest. von Raph. Morghen.

Jacopo Pacchiarotto (lebte zu Siena um 1535).

362 Die Geburt der Maria. Freskomalerei in der Compagnia di S. Bernardino zu Siena.
gest. von G. Rossi.

Giamantonio Razzi, genannt **il Sodoma** (geb. zu Vercelli 1480, gest. zu Siena 1549).

363 Die Ohnmacht der heil. Katharina. Freskomalerei in der Kirche St. Domenico in Siena.
gest. von Paolo Lasinio.

364 Die Kreuzabnahme. Freskomalerei in der Kirche St. Francesco zu Siena.
gest. von demselben.

365 Die Hochzeit Alexanders mit Roxane; Wandmalerei in der Villa Farnesina zu Rom.
Photographie nach einer Zeichnung von H. Wittmer.

366 Spielende Kinder.
Photographie nach der Originalzeichnung.

Domenico Beccafumi, genannt **Mecharino** (geb. zu Siena 1484, gest. daselbst 1549).

367 (unter Gruppe 11.) Christus als Knabe unter den Schriftgelehrten im Tempel; dem Meister zugeschriebener Originalstich.
Bartsch 2.

Unbekannter Meister.

368 Das Abendmahl; dem Rafael zugeschrieben, aber einem Florentiner Meister angehörend. 1856 wieder aufgefundene lebensgrosse Wandmalerei in dem Refectorium zu Sta. Croce in Florenz.
Photographie nach einer Zeichnung.

Gruppe 11.

Italiener im 16. Jahrhundert, Correggio, sowie einige Schüler von ihm, Michelangelo, Leonardo und Rafael.

Correggio, der letzte der grossen Meister, welcher den Ausdruck seiner Anschauung zu einer ganz eigenthümlichen Kunstweise zu gestalten wusste, hat die ernste Ruhe der heiligen Gestalten seiner Vorgänger und die grossartige Formenschönheit seiner Zeitgenossen mit einem Ausdruck des lebendigsten Gefühles und der gesteigerten Empfindung vertauscht; seine Gestalten entbehren zwar in ihren mannigfaltigen Bewegungen und in ihrer Anordnung jener höhern Würde, deren die Kunst für ihre erhabensten Werke bedarf; dagegen hat er das Element der Schatten- und Lichtwirkung mit einer solchen Meisterschaft und mit einem so poetischen Geiste behandelt, dass er in dieser Richtung zu den bedeutendsten Künstlern gezählt werden muss; sein berühmtestes Werk dieser Gattung, „die heilige Nacht" in der Dresdner Gallerie (210), ist von einem wahrhaft bezaubernden Lichtglanz erfüllt.

Unter den übrigen zahlreichen Werken, die er in seinem nur 40jährigen Leben ausführte, zeichnet sich die Kuppel des Domes von Parma aus: eine Himmelfahrt der Maria mit zahllosen Engeln und Heiligen in den wunderbarsten Verkürzungen, deren meisterhafte Darstellung Correggio mit einer besondern Vorliebe pflegte. Die äussern Verhältnisse des Künstlers waren im Gegensatz zu denen des Rafael, Michelangelo

und Leonardo, sehr dürftig; für das berühmte Bild der heiligen Nacht erhielt er 208 Lire — 140 Thlr.! —

Von seinen Schülern und Nachfolgern sind nur Francesco Mazzuoli und Federigo Baroccio zu erwähnen; Beide haben jedoch die lebensvolle und sinnlichheitere Darstellung des Meisters nicht erreicht, und fallen bereits in das gezierte und süssliche Wesen, welches überhaupt bei den späteren Künstlern den würdigen Ernst der älteren Kunstrichtung verdrängte.

Michelangelo's bedeutendster und selbstständigster Nachfolger war Daniele da Volterra, der neben Baccio Bandinelli zwar äusserlich die Meisterschaft in der Zeichnung, wie sie den Werken des Lehrers innewohnt, nicht aber die erhabene Kraft und Würde erreichte. Ein andrer späterer Nachahmer, Bronzino, leistete besonders Tüchtiges im Portrait, wovon die hier vorhandene Nachbildung (218) das Bildniss der berühmten Geliebten des Petrarca, Laura, wiedergiebt. — Weit einflussreicher als Michelangelo war auf eine bedeutende Anzahl von Schülern und Nachfolgern Rafael. Der berühmteste derselben, Giulio Romano, war ein höchst begabter und fruchtbarer Künstler, welcher mit der reichsten Fantasie und anfangs in einer täuschenden Nachempfindung der rafaelischen Formenschönheit zahlreiche Werke hervorrief; nach dem Tode des Meisters überliess er sich ungezügelten Leidenschaften, und an seinen Arbeiten ist dann wenig von dem Geiste rafaelischer Kunst mehr sichtbar. Grosse Vorzüge entwickelt er in der ornamentalen Dekoration, für welche die Prachtliebe der damaligen Zeit ein reiches Feld an den Aussen- und Innenseiten der Kirchen und Paläste bot; das schönste uns erhaltene Denkmal dieser Arbeiten enthält der herzogliche Palast und der Palazzo del Te (s. Nr. 387—404) zu Mantua.

Auch Marc. Anton Raimondi, den Kupferstecher, kann man zu Rafaels Schülern rechnen. Wie schon bei Gruppe 3 besprochen, wurde der Kupferstich bis dahin in Italien nur wenig getrieben. Rafael, durch Stiche, welche er von Albrecht Dürer aus Nürnberg erhielt, auf die Wichtigkeit solcher Vervielfältigung aufmerksam gemacht, stellte Raimondi, einen jungen Künstler aus Bologna, der sich bereits im Metallstich unter Francesco Francia geübt hatte, dazu an, unter seiner speciellen Leitung eine Reihe von Zeichnungen seiner Hand wie von Michelangelo und Francia in Kupfer zu stechen. Nach und nach bildete sich unter Raimondi eine Kupferstecherschule heran, zu der Marco di Ravenna, Ag. Venetiano. Meister B mit dem Würfel, Bonasone u. A. gehören, und deren Leistungen namentlich in der Wiedergabe feingefühlter Formen, welche die Arbeiten der genannten grossen Maler auszeichnen, noch unübertroffen dastehen, wenn sie auch in der inneren Ausführung hinter Neueren zurückbleiben. Auch der Holzschnitt gelangte unter Rafaels Anleitung, namentlich durch Ugo da Carpi, unter den Vervielfältigungen zu grosser Bedeutung.

Antonio Allegri, genannt **Correggio** (geb. zu Correggio 1494, gest. zu Parma (?) 1534).

369 Madonna, das Kind herzend; Freskomalerei, jetzt im Museum zu Parma.
gest. von J. M. Leroux.

370 Magdalena; in der Gallerie zu Dresden.
gest. von F. Knolle (Abdruck vor der Schrift).

371 Madonna, das Kind anbetend; in der Gallerie zu Florenz.
gest. von Vincenzio della Bruna.

372 Leda mit dem Schwan; im Museum zu Berlin.
gest. von Porporati (Abdruck vor der Schrift).

373 Die heilige Nacht; in der Gallerie zu Dresden.
gest. von A. Lefèvre.

374 Madonna mit den Heiligen Sebastian, Geminianus und Rochus, von Kinderengeln umgeben; in der Gallerie zu Dresden.
gest. von demselben.

375 Vermählung der heiligen Katharina mit dem Jesuskind; im Louvre zu Paris.
gest. von Joh. Felsing.

376 Die Kreuzabnahme; im Louvre zu Paris.
gest. von F. Rosaspina.

Francesco Mazzuoli, genannt **Parmesano** oder **Parmeggianino** (Schüler des Correggio, geb. zu Parma 1503, gest. zu Castelmaggiore 1540.

377 St. Lucia und St. Apollonia; Freskomalerei in St. Giovanni zu Parma.
gest. von G. Silvani, C. Raimondi und P. Toschi.

Frderigo Baroccio (Nachahmer des Correggio, geb. zu Urbino 1528, gest. zu Rom 1612.)

378 Hagar und Ismael in der Wüste; in der Gallerie zu Dresden.
gest. von Giovita Garavaglia.

Daniele Ricciarelli, genannt **da Volterra** (Schüler des Michelangelo, geb. zu Volterra 1509, gest. zu Rom 1567).

379 Die Kreuzabnahme; in der Kirche S. Trinita de' Monti zu Rom.
gest. von P. Toschi (Abdruck vor der Schrift).

Angiolo Bronzino (geb. zu Florenz 1501, gest. das. 1570).

380 Bildniss der Laura (Petrarca's Geliebte); in der Gallerie Leuchtenberg.
Lithogr. von L. Schöninger.

Andrea Solario, genannt **del Gobbo** (Schüler des Leonardo da Vinci, lebte zu Mailand um 1530

381 Maria mit dem Kinde; im Louvre zu Paris.
gest. von J. de Meulemeester.

Giulio Pippi, genannt **Giulio Romano** (Schüler Rafael's, geb. zu Rom 1492, gest zu Mantua 1546).

382 Apollo und die neun Musen.
gest. von Raphael Urbin Massard.

383 Maria das Kind badend, dabei der kleine Johannes, St. Anna und Joseph; in der Gallerie zu Dresden.
gest. von August Hoffmann (Abdruck vor der Schrift.)

384 Maria mit Christus und Johannes, genannt die Jungfrau mit der Schnecke.
gest. von J. Corot.

385 u. 386 Scenen aus der Mythologie des Bacchus; Freskomalerei im Palazzo del Te zu Mantua.
Photogr. nach M. Wittmer's Zeichnung.

387–403 (in der Thür.) Decorative Ornamente aus Palästen und Kirchen zu Mantua.
Farbendruck aus W. Zahn's Ornamente aller klassischen Kunstepochen. Berlin, qu. fol.

Perino del Vaga, eigentlich **Pierino Buonaccorsi** (Schüler Rafaels, geb. zu Florenz 1500, gest. 1547).

404 Wettstreit der Musen mit den Töchtern des Königs Pieros; im Louvre zu Paris.
gest. von Aug. Boucher Desnoyers.

Marcantonio Raimondi oder **del Francia** (Schüler Rafael's, geb zu Bologna um 1475, gest daselbst nach 1519).

Stiche von ihm und seinen Schülern:

405 Der Lautenspieler, Portrait des Dichters Alezandro Achillini (Giovane Filoteo), nach Francesco Francia gest. von Marcanton.
Bartsch 469.

406 Der Kletterer, aus dem berühmten Carton des Michelangelo, gest. von Marcanton.
Bartsch 438.

407 Der betlehemitische Kindermord; nach Baccio Bandinelli, geb. zu Florenz 1487, gest. zu Rom 1559, gest. von Marco di Ravenna
Bartsch 21.

408 Die Kreuztragung; nach Rafaels berühmtem Bild (336), gestochen 1517 von Agostino Veneziano.
Bartsch 23.

409 Venus und Amor; nach Rafael, gestochen von demselben.
Bartsch 286.

410 Apollo tödtet den Drachen Python; nach Giulio Romano, gestochen von einem unbekannten Meister B., mit dem Monogramm des Würfels.
Bartsch 19.

411 Die Parzen, nach Giulio Romano, gestochen von G. Ghisi.
Bartsch 49 (Abdruck vor den Namen der Parzen).

412 Apollo, Neptun, Pluto und Pallas, nach Francesco Primaticcio, geb. zu Bologna 1490, gest. 1570, gestochen von demselben.
Bartsch 51.

413 Die Erziehung Jupiters durch die Corybanten, die ihm die Milch der Ziege Amalthea trinken lassen; nach Giulio Romano gest. von Giulio Bonasone.
Bartsch 107.

Ugo da Carpi (geb. zu Rom 1486).

Holzschnitte mit mehreren Platten (Clair obscurs).

414 Sybille; nach Rafael.
Bartsch 6. Copie aus Rudolph Weigels: Holzschnitte berühmter Meister in treuen Copien. Leipzig 1851. f.

415 Petri wunderbarer Fischzug; nach Rafael's für die Tapeten ausgeführter Zeichnung.
Original. Bartsch 13.

416 Herkules verjagt den Neid aus dem Tempel der Musen; nach Baltasar Peruzzi.
Original. Bartsch 12.

Gruppe 12.

Italiener im 16. Jahrhundert; Venezianer; Tizian.

Neben der Vollendung der Form, wie sie Leonardo und Rafael, neben dem zauberhaften Helldunkel, wie es Correggio ausgebildet, wurde in der Schule von Venedig die Farbe zu einem eigenthümlichen Ausdruck grosser künstlerischer Vollendung. Aus der alterthümlichen Befangenheit seines Meisters Giovanni Bellini erhob Tizian die Malerei in dieser Richtung auf einen Gipfelpunkt, welcher gleich vollendet erscheint, wie die Formengrösse in den Meisterwerken seiner grossen Zeitgenossen zu Rom und Florenz. Seine Compositionen bieten zwar nur selten in tiefsinniger Weise angeordneten Inhalt, aber sie wirken durch Zusammenstellung grossartiger Gestalten, welche von der höchsten Befriedigung eines schönen menschlichen Daseins erfüllt sind und in ruhigem Genusse edler Lebensfreuden beglückt erscheinen. — Sein berühmter Christus mit dem Zinsgroschen, in der Dresdner Gallerie (Nr. 422) ist ein Werk seiner früheren Zeit, und von ernsterer Auffassung, als seine übrigen religiösen Darstellungen. Sein vielseitiger Geist umfasste das ganze Gebiet der Malerei, die Geschichte seines Vaterlandes, die griechische Mythologie und die Darstellungen aus dem reichen Leben seiner Zeit boten ihm ebensoviel Stoff, als er die schönen Gestalten seiner Umgebung zu den vollendetsten Werken in der Porträtmalerei benutzte. Besonders sind es schöne Frauen, über welche er den ganzen Zauber seiner Farben und seiner einfachen, lebensvollen Auffassung auszugiessen wusste. Auch die Landschaft verstand er in hochpoetischer Weise wiederzugeben.

Sein Ruhm war schon bei Lebzeiten ein überaus hoher und weitverbreiteter. Er war der Günstling des Papstes Paul III. und Kaiser Karls V., die Grossen seiner Zeit ehrten und schätzten ihn, die Gelehrten und Dichter pflegten seines anregenden Umgangs. Er lebte in den glänzenden Verhältnissen eines reichen und gastfreien Haushaltes, und sein ganzes Leben bietet ein ähnliches Bild heiteren und reichen Weltlebens, wie es sich in seinen Werken wiederspiegelt.

Seine ausserordentliche Thätigkeit währte in ununterbrochenem Schaffen bis zu seinem 99. Jahre, wo er von der Pest dahingerafft wurde, und nur in geringer Weise zeigt sich ein Einfluss der Altersschwäche in seinen letzten grossräumigen Wandmalereien.

Tiziano Vecellio (geb. zu Cadore um 1477, gest. zu Venedig 1576)

417 Madonna mit anbetenden Heiligen; zu ihren Füssen die Familie Pesaro; in der Kirche St. Maria gloriosa dei Frari zu Venedig.

gest. von A. Viviani.

418 Die Himmelfahrt Mariä; in der Akademie zu Venedig.
gest. von Natale Schiavone.

419 Die Grablegung Christi; in der Gallerie Manfrini zu Venedig.
gest. von demselben.

420 Maria in Anbetung des auf ihrem Schoose schlummernden Kindes; Engel zu ihren Seiten knieend; in der Gallerie Pino zu Mailand.
gest. von P. Anderloni.

421 Die Ermordung des St. Petrus Martyr; in der Kirche S. Giovanni e Paolo zu Venedig.
gest. von F. Zuliani (Abdruck vor der Schrift).

422 Der Zinsgroschen; in der Gallerie zu Dresden.
gest. von Moritz Steinla (Abdruck mit angelegter Schrift).

423 Portrait des Pietro di Medici, gewöhnlich für Boccaccio gehalten; ehemals in dem Kabinet Reynst zu Amsterdam.
gest. von C. van Dalen (vor der Schrift).

424 Portrait der Prinzessin Isabella von Este, Gemahlin des Herzogs Francesco Gonzaga; in der k. Gallerie Belvedere zu Wien.
gest. von L. Vorsterman.

425 Tizian's Geliebte vor dem Spiegel; im Louvre zu Paris.
gest. von F. Forster.

426 Tizian's Tochter Lavinia, eine Fruchtschale emporhebend; im Museum zu Berlin.
gest. von Jos. Caspar.

427 Venus, angeblich das Portrait einer Geliebten König Philipps II., welcher in dem Lautenspieler dargestellt sein soll; in der Gallerie zu Dresden.
in Stahl gest. von Pound.

428 Venus verbindet Amor's Augen; im Palast Borghese zu Rom.
gest. von R. Strange.

429 Danae und der goldne Regen; im Museum zu Neapel.
gest. von demselben.

Gruppe 13.

Italiener im 16. Jahrhundert; Venezianer und Meister ähnlicher Richtung.

Noch früher als Tizian war Giorgione der erste, der die alterthümliche Befangenheit der Bellinischen Schule ablegte, die Kunst mit Freiheit, den Auftrag der Farbe in einer kühnern entschlossenern Weise behandelte. Seine Gemälde haben insgemein den Ausdruck einer strengen leuchtenden Kraft, einer innerlich verschlossenen Gluth. Der Inhalt ist immer tief empfunden, das Bezeichnende und Bedeutende stets hervorgehoben, kurz in jeder Beziehung gehört Giorgione zu den ersten Grössen der Venezianischen Schule. Leider starb er in der Blüthe seiner Jahre und seine Gemälde sind deshalb

nicht häufig. Einen grossen Einfluss aber übte seine Kunstweise auf seine Schüler und gleichzeitige Künstler aus. Unter den letzteren ist Palma Vecchio als bedeutender und glücklicher Nachahmer Giorgione's zu erwähnen. Wenn er ihn auch in scharfer Durchbildung nicht erreichte, wenn ihm die herbe Kraft fehlte, ist ihm doch ein ähnlich reiches Lebensgefühl und ein vortrefflicher Farbensinn zuzusprechen.

Gleichzeitig und selbstständig neben Giorgione und Tizian entwickelte sich ferner Regillo da Pordenone, und erreichte eine selbst von Tizian unübertroffene Zartheit und Frische in der Malerei des Nackten, während seine Compositionen noch einfacher, als die seiner genannten Zeitgenossen hervortreten.

Die glücklichen Verhältnisse des venetianischen Staates und die einfachen Grundsätze der Schule liessen die venetianische Malerei noch in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts in voller Blüthe, während anderwärts bereits ein entschiedener Verfall sich fühlbar machte. Tintoretto, eine Zeitlang Schüler Tizians, schadete sich durch das Bestreben, die Zeichnung Michelangelo's mit dem naturgemässen venezianischen Colorit zu verbinden, und ist in seinen Bildern, die er bei einer sehr fruchtbaren Thätigkeit meist flüchtig behandelte, zwar von kräftiger Schattenwirkung, aber ohne schöne Gestaltung im Ganzen und Einzelnen; ja er streift zuweilen in seinen Darstellungen an das Gemeine.

Dagegen darf man Paolo Veronese, ebenfalls nach Tizian gebildet, in seinen ungemein lebendigen wahrheitsgetreuen Compositionen, in seiner Farbenpracht und dabei doch harmonischen Wirkung zu einem der ersten Meister der venezianischen Schule rechnen. Meist sind es festliche Zusammenkünfte und reiche Mahlzeiten, die er mit den Begebenheiten der heiligen Geschichte vereinigt und die in dem Zusammenwirken des reichen Costüms, der prachtvollen Bauwerke und Geräthschaften, vor Allem aber der edlen menschlichen Gestalten, trotz des vernachlässigten religiösen Interesses, sich als Meisterwerke kennzeichnen. Auch er hat eine ungemein grosse Anzahl von zum Theil sehr umfangreichen Bildern (Das Gastmal des Pharisäers, Nr. 441, ist 30 F. br. und 20 F. hoch) geschaffen und ist in den meisten Gallerien durch hervorragende Werke vertreten.

Bartolommeo Ramenghi, genannt **Bagnacavallo** (geb. zu Bologna 1484, gest. 1542).

430 Madonna mit dem Kinde in einer Wolkenglorie, zu ihren Füssen S. Geminianus, Petrus, Paulus und Antonius von Padua. in der Gallerie zu Dresden.
gest. von Peter Lutz.

Giorgio Barbarelli di Castelfranco, genannt **Giorgione** (geb. zu Venedig um 1477, gest. 1511).

431 Ein Krieger, welchem sein Page den Harnisch befestigt — angeblich Gaston de Foix.
gest. von A. Cardon.

432 Jacob begrüsst Rahel bei den Heerden; in der Gallerie zu Dresden.
Lithogr. von F. Hanfstängl.

Jacopo Palma, vecchio (der ältere Palma; geb. zu Scrinalta um 1510, gest. zu Venedig um 1560).

433 Venus; in der Gallerie zu Dresden.
Lithogr. von Jullien und Eichens.

Jacopo Palma, giovane (Sohn des Vorigen; geb. zu Venedig 1544, gest. 1623).

434 St. Barbara; Altargemälde in S. Maria formosa zu Venedig (bisher dem älteren Palma zugeschrieben).
gest. von Leo Schöninger.

Geronimo Savoldo (geb. zu Brescia um 1500, gest. zu Venedig nach 1540).

435 Junges venezianisches Mädchen; im Museum zu Berlin.
Lithogr. von C. Wildt.

Alessandro Bonvicino, genannt **il Moretto** (geb. zu Brescia um 1500).

436 Madonna auf dem Throne; zu ihren Füssen vier Kirchenväter; im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M.
lithogr. von C. Wildt.

Giovanni Antonio Licinio Regillo da Pordenone (geb. zu Pordenone um 1484, gest. zu Venedig 1539).

437 St. Justina, neben ihr knieend ein Edelmann (vielleicht Herzog Hercules von Ferrara); in der Gallerie zu Wien.
gest. von C. Rahl.

Paris Bordone (geb. zu Venedig 1500, gest. 1570).

438 Bildniss einer jungen venezianischen Dame, der schönen Viola, Tochter des Palma vecchio; in der Pinakothek zu München.
lithogr. von Jos. Selb.

Jacopo Robusti, genannt **Tintoretto** (geb. zu Venedig 1512, gest. 1594).

439 Maria erscheint dem heil. Hieronymus; in der Schule des h. Hieronymus zu Fantino.
gest. von Ag. Carracci.

440 (über der Thür.) Die Kreuzigung Christi; in der Schule des h. Rochus zu Venedig.
in Holzschnitt und Helldunkeldruck von J. B. Jackson.

Paolo Caliari, genannt **Veronese** (geb. zu Verona 1528, lebte meist in Venedig, gest. 1588).

441 a. Das Gastmahl des Pharisäer Simon; Magdalena salbt die Füsse des Herrn; im Louvre zu Paris.
gest. von Z. Prevost.

441 b. Anbetung der heiligen Jungfrau, von einer Venezianer Familie; in der Gallerie zu Dresden.
gest. von Phil. Andreas Kilian.

441 c. Die Kreuztragung; in der Gallerie zu Dresden.
gest. von Johann Martin Preissler.

442 Heilige Familie, zu deren Füssen St. Antonius und St. Catharina knieen; in der Kapelle Giustiniani der Kirche St. Francisco zu Venedig.
gest. von Agostino Carracci.

Gruppe 14.

Italiener vom Ausgange des 16. bis Mitte des 17. Jahrhunderts, Eklektiker: Carracci, Zampieri u. A.

Die wunderbare Vollendung der rafaelischen Kunstweise, welche mit mächtigem Eindruck beinah in ganz Italien den Styl des Meisters verbreitete, wurde bald unter der Hand minder begabter Schüler und Nachfolger, wie schon bei Gruppe 11 angedeutet, zur unerfreulichen Manier und geistlosen Aeusserlichkeit.

Als jedoch in Folge der Reformationsbewegungen überall das geistige Leben neue Frische gewann, und wie in der protestantischen, so auch in der katholischen Kirche sich ein lebhafter und inbrünstiger Drang nach der verlorenen Glaubensinnigkeit des Mittelalters geltend machte, erlebte auch die italienische Malerei eine eigenthümliche Nachblüthe.

In Bologna gründete Ludovico Carracci eine Malerschule, deren Anhänger von ihrem Streben her: aus den Werken der verschiedenen früheren grossen Meister die besondern Vorzüge eines Jeden auszuwählen, Eklektiker (Auswähler) genannt werden. Unterstützt von seinem Neffen Agostino und Annibale Carracci, unterhielt er eine zahlreich besuchte und mit Gypsabgüssen und Kupferstichen reich ausgestattete Kunstschule, welche, seinen Grundsätzen gemäss, den eklektischen Styl ausbildete. — Als Maler am bedeutendsten war Annibale, bei welchem die Nachahmung der grossen Meister sich zu einem eigenen kräftigen Styl gestaltete. Sein bedeutendstes Werk sind die Wandmalereien des Palastes Farnese in Rom: Scenen der antiken Mythologie, denen jedoch bei aller äussern Vollkommenheit und dem sichtbaren Streben nach dem Styl Rafaels und Michelangelo's die rechte innere Lebenswärme fehlt. — Die Carraccis bildeten eine grosse Zahl von Schülern. Unter ihnen ist Domenichino zuweilen von grösserer Natürlichkeit und ungesuchterer Anmuth, als seine Zeitgenossen; seine umfangreichen religiösen Darstellungen, in welchen er, um dem überhand nehmenden Begehren der Besteller nach leidenschaftlichen Handlungen zu genügen, meist gräuliche Marterscenen der Heiligen darstellte, sind dagegen weniger erfreulich. Er und Annibale Carracci waren zugleich bedeutende Landschaftsmaler. — Ein anderer, Guido Reni, besass ein hohes Schönheitsgefühl und ernstes Streben; anfänglich die Naturalisten nachahmend, verfiel er nach einer

kurzen Periode edelen und farbenschönen Styls in eine schwächliche und inhaltslose Idealität ohne inneres Leben. — Ihm ähnlich, aber natürlicher und besonders zart in der Farbe ist Guercino, bei seinen späteren Werken jedoch ebenfalls in eine sentimentale Verflachung ausartend.

Auch die übrigen Kunststätten Italiens pflegten der eklektischen Richtung. Giulio Campi gründete in Cremona noch früher als die Carraccis eine derartige Schule; die Procaccini's eine solche in Mailand, deren bedeutendster, Camillo, hauptsächlich Correggio und Parmigianino nachahmte. Der in der Schule von Bologna gebildete Schidone in Modena, und der Florentiner Christofano Allori, brachten alle in verschiedener Weise die Vorzüge einzelner grosser Meister zur Geltung, ohne dadurch in ihren Werken eine höhere künstlerische Bedeutung zu erreichen. In sorgsamster Ausführung, die aber meistens bis zur Weichlichkeit sich steigerte, zeichnete sich Carlo Dolci aus.

Von mehren der genannten Maler, von den Carraccis, Guido Reni und Guercino besitzen wir auch eigenhändige Kupferstiche und Radirungen, aus denen die ganze Freiheit der Zeichnung zu erkennen ist, die sie als Erbschaft ihrer grossen Vorgänger erworben hatten. Im Stich tritt namentlich Agostino Carracci in zahlreichen und bedeutenden Arbeiten als Meister auf, Annibale neben anderen durch das treffliche Blatt: der Christus von Caprarola (No. 451), während Lodov. Carracci, Guido Reni und Guercino sich mehr der Radirung zuwendeten.

Lodovico Carracci (geb. zu Bologna 1555, gest. daselbst 1619).

443 Heilige Familie, ruhend unter einem Bogen. Originalstich.
Bartsch 4. (1. Druck.)

444 Maria mit Christus und Johannes, genannt die Madonna mit der Birne. Originalradirung.
Bartsch 3. (1. Druck.)

445 Maria mit dem Kinde, von einer Schaar anbetender Kinderengel umgeben. Originalradirung.
Bartsch 2. (1. Druck.)

446 St. Franciscus von Assissi; in der Pinakothek zu München.
lithogr. von F. Piloty.

Agostino Carracci (geb. zu Bologna 1557, gest. zu Parma 1662).

447 Christus erweckt den Jüngling zu Nain.
gest. von G. Folo.
(Originalstiche No. 439. 442 u. a.)

Annibale Carracci (Bruder des Vorigen, geb. zu Bologna 1560, gest. zu Rom 1609).

448 Die Grablegung Christi, genannt: Les cinq douleurs, ehemals in der Gallerie Orleans zu Paris, jetzt im Besitz des Grafen Carlisle zu Howard.
gest. von J. L. Roullet.

449 Clytia neckt Amor mit einem Dornenzweig.
gest. von F. Bartolozzi.

450 Der Leichnam Christi in den Armen der Maria, dabei Johannes und die heiligen Frauen. Originalarbeit des Meisters (genannt der Christus von Caprarola).
Bartsch 4. (Dr. vor der Adresse.)

Domenico Zampieri, genannt **il Domenichino** (geb. zu Bologna 1581, gest. zu Neapel 1641).

451 Herkules am Spinnrocken; in der Pinakothek zu München.
gest. von Pichler.

452 Herkules tödtet seine Kinder; in der Pinakothek zu München.
gest. von demselben.

453 Diana mit ihren Nymphen pfeilschiessend; im Palast Borghese zu Rom.
gest. von Rafael Morghen.

454 Die heilige Caecilia; in England.
gest. von W. Sharp. (mit angelegter Schrift.)

455 St Johannes der Evangelist; in der Eremitage zu Petersburg.
gest. von Fr. Müller. (1. Druck von 1808.)

Guido Reni (geb. zu Bologna 1575, gest. daselbst 1642).

456 Der Streit der Kirchenväter über die unbefleckte Empfängniss Mariä; in der Eremitage zu Petersburg.
gest. von W. Sharp.

457 Entführung der Deianira; in der Gallerie des Louvre zu Paris.
gest. von C. C. Bervic.

458 Heilige Familie mit blumenstreuenden Engeln; Originalstich des Meisters.
Bartsch 8.

459 Heilige Familie mit St. Clara; Originalradirung des Meisters, nach Annibale Carracci.
Bartsch 50. (1. Druck).

Giovanni Francesco Barbieri, genannt **Guercino da Cento** (geb zu Cento bei Bologna 1541, gest. 1666).

460 Tod der Dido; im Palazzo Spada zu Rom.
gest. von R. Strange.

461 Die Verstossung der Hagar; in der Gallerie der Brera zu Mailand.
gest. von S. Jesi.

462a St. Antonius von Padua, und

462b St. Franziskus. Originalradirungen.
Bartsch 1. und Bartsch fehlend.

Camillo Procaccini (geb zu Bologna 1546, gest. zu Mailand 1525.)

463 Ruhe auf der Flucht nach Egypten.
gest. von Gius. Longhi.

Bartolommeo Schidone (geb. zu Modena 1560, gest. zu Parma 1615).

464 Die büssende Magdalena, neben ihr ein Engel mit dem Salbengefäss.
gest. von P. Bettelini.

Giulio Campi (geb. zu Verona 1500, gest. 1572).

465 Ruhe auf der Flucht nach Egypten, mit einem anbetenden Cardinal; in der Kirche St. Paul zu Mailand.
gest. von Giorgio Ghisi 1578. Bartsch 4. (Vor aller Adresse.)

Cristofano Allori (geb. zu Florenz 1577, gest. 1621).

466 Judith mit dem Haupte des Holofernes; in der Gallerie Pitti zu Florenz.
gest. von Mauro Gandolfi (mit angelegter Schrift).

Carlo Dolci (geb. zu Florenz 1616, gest. daselbst 1686).

467 Die heilige Caecilie an der Orgel. in der Gallerie zu Dresden.
gest. von F. Knolle.

468 Christus in Verklärung zeigt die Wundenmale, in der Akademie zu Florenz.
gest. von Raphael Morghen.

469 Magdalena mit der Salbenbüchse; in der Gallerie zu Florenz.
gest. von demselben.

Gruppe 15.

Italiener im 17. und 18. Jahrhundert. Letzte Eklektiker, die Zeit des Naturalismus und Verfalls, Caravaggio, Albani, Giordano u. A.

Aus der Schule der Caracci's ging Fr. Albani mit seinen heiteren, aber meist in artige Spielerei ausartenden Arbeiten hervor, dessen Nachfolger Carlo Maratti zwar oft ein Streben nach Idealität zur Schau trägt, aber selbst in seinen grössten Compositionen nie über den Genre sich zu erheben fähig war. Der Anziehendste von allen Meistern dieser Zeit ist vielleicht Sassoferrato, indem es ihm gelang, sich von dem gezierten Wesen seiner Zeitgenossen frei zu erhalten, wenn auch sein milder Ausdruck nicht ohne Sentimentalität geblieben ist und seine Phantasie sich in sehr engen Schranken zu halten pflegte. Am unerfreulichsten ist der Eindruck von Pietro da Cortona's Malereien. Ihm war das Streben nach blendender und gefälliger Farbenwirkung zur einförmigen Manier geworden, und trotz einer grossen Virtuosität, welche überhaupt fast allen Künstlern des 17. Jahrhunderts in wunderbarer Weise eigen ist, hat er sich nicht über eine dekorative Schnellmalerei erhoben.

Im Gegensatz zu den akademischen Bestrebungen der Eklektiker bildete sich eine Schule, welche dem Naturalismus: der unveredelten Abbildung natürlicher Darstellung und leidenschaftlichen Ausdrucks huldigte, und deren Vertreter in heftigster, mit Dolch und Gift kämpfender Feindschaft den Eklektikern entgegentraten. Der Hauptmeister dieser Richtung, Michelangelo Amerighi, brachte die Vorzüge derselben, eine wahrhaft ergreifende Lebenswahrheit und kühne Auffassung der Beleuchtung zur vollen Geltung. Er diente später vielen Spaniern zum Vorbilde. Wo er Zaubereien, Morde, Spielhöhlen, Zigeuner darstellt, ist er meisterhaft.

Am blühendsten war die naturalistische Schule in Neapel. Ihr begabtester Meister, Salvator Rosa, der selbst ein wildes Banditenleben geführt haben soll, entwickelte eine eigenthümliche Leidenschaftlichkeit, ist aber vorzüglich als Landschaftsmaler zu erwähnen

indem er die poetische Stimmung düsterer Wald- und Felsengegenden mit einer fantastischen Lichtwirkung darzustellen wusste.

Ein späterer Neapolitaner, Luca Giordano, hat mit seinem grossen Talente nur Missbrauch getrieben, und seine ungeheure Fruchtbarkeit und Schnelligkeit, die ihm den Beinamen „Fa presto“ (Mach schnell!) eintrugen, höchst selten würdig verwendet. — Die späteren italienischen Künstler, bei welchen alle Schulunterschiede sich in eine allgemeine nichtssagende Verflachung auflösen, bieten das traurige Bild eines vollkommenen Verfalls. Leider sind gerade die Bilder von Solimena, Lauri, Ricci, Tiepolo, Battoni, Celesti u. A., an welchen der Kunstgeschmack der Fürsten im vorigen Jahrhundert besonderes Gefallen fand, in den Gemäldegallerien häufig, und werden von vielen Seiten immer noch mit unverdienter Bewunderung als Glieder der grossen italienischen Kunstblüthe betrachtet, an welche sie nur die Nationalität, nicht ihre Kunstweise anknüpft. — Auf die allerneueste, hier nicht vertretene italienische Malerei haben die französische und deutsche Schule eingewirkt. Selbstständige Künstler von Bedeutung sind nicht aus dem Volke hervorgegangen, dessen Söhne einst den höchsten Gipfel der Malerei erreicht hatten.

Francesco Albani (geb. zu Bologna 1578, gest. daselbst 1660).

470 Venus und Adonis; im Louvre zu Paris.
gest. von P. Toschi.

Carlo Maratti (geb. zu Camurano 1625, gest. zu Rom 1713).

471 Heilige Familie; Joseph bringt dem Jesuskind Kirschen.
gest. von Jacob Frey.

Giovanni Battista Salvi, genannt **Sassoferrato** (geb. zu Sassoferrato 1605, gest. zu Rom 1650).

472 Maria im Brustbild mit dem Schleier; in Wien.
gest. von Durmer.

Pietro Berettini da Cortona (geb. zu Cortona 1596, gest. zu Rom 1669).

473 Die Geburt der Maria; in England.
gest. von C. Fauccy.

Michel Angelo Amerighi da Caravaggio (geb. zu Caravaggio im Mailändischen 1569, gest. zu Porta Ercola 1609).

474 Die Grablegung Christi; in der Gallerie des Vaticans zu Rom.
gest. von Pietro Fontana.

475 Der Tod des heiligen Franciscus.
gest. von Basan.

Salvator Rosa (geb. zu Borgo di Renella bei Neapel 1615, gest. zu Rom 1673).

476 Der blinde Feldherr Belisar, bettelnd; in England.
gest. von Rob. Strange.

Luca Giordano, genannt **Fa presto** (geb. zu Neapel 1632, gest. das. 1705).

477 Das Urtheil des Paris.
gest. von J. Beauvarlet.

Francesco Solimena, genannt **l'abbate Ciccio** (geb. zu Nocera de' Pagani 1657, gest. 1747).

478 Maria erscheint dem heiligen Franciscus de Paula.
gest. von J. Wagner.

Filippo Lauri (geb. zu Rom 1620, gest. daselbst 1694).

479 Diana und Aktäon.
gest. von W. Woollet.

Sebastiano Ricci (geb. zu Cividal de Belluno 1659, gest. 1734).

480 Die Himmelfahrt Christi; in der Gallerie zu Dresden.
gest. von J. Punt.

Giovanni Battista Tiepolo (geb. zu Venedig 1693, gest. zu Madrid 1770).

481 St. Catharina von Siena.
gest. von Marco Pitteri (mit einer einzigen Strichlage).

Pompeo Girolamo Battoni (geb. zu Lucca 1708, gest. zu Rom 1787).

482 Venus liebkost Amor.
gest. von A. Porporati.

Ueber der Thür:

Andrea Celesti (geb. zu Venedig 1639, gest. daselbst 1706).

493 Bajazet wird von Tamerlan, in einen eisernen Käfig gesperrt, zur Schau durch Kleinasien geführt; in der k. Gallerie zu Potsdam.
gest. von Dom. Cunego.

Gruppe 16.

Spanier im 17. Jahrhundert; Murillo, Ribera u. A.

Ganz eigenthümlich entwickelte sich die Malerei in Spanien. Während der glänzendsten Entfaltung seiner politischen Macht im 16. Jahrhundert entbehrte dieses hochbegabte Volk einer nationalen Kunst fast gänzlich, und wie seine Maler vorher in der flandrischen Weise gearbeitet hatten, schlossen sie sich jetzt den Italienern an, die von ihren Königen zur Ausführung grösserer Arbeiten berufen wurden, oder deren Schulen junge spanische Künstler besuchten. Fast der einzige hervorragende Künstler dieser Zeit ist Morales, noch zum Theil unter dem Einfluss der Eyckschen Schule befangen, aber mit dem sichtbaren Streben, sich die Compositionsweise der freieren Italiener anzueignen.

Einen ganz andern Aufschwung erlebte die spanische Malerei im 17. Jahrhundert, und hat zu einer Zeit, wo das Land entvölkert und unter Despotismus und Priesterherrschaft von seiner politischen Höhe tief herabgesunken war, angetrieben durch die allmächtige Hierarchie, Werke geschaffen, deren Werth entschieden höher steht, als der der

gleichzeitigen Schöpfungen in Italien. Der Einfluss der grossen Niederländer Rubens und Van Dyk, den wir in Italien nur in unerfreulicher Weise wahrnehmen, bot hier eine glückliche Ergänzung der nationalen Anschauungsweise. Die Inquisition wachte darüber, dass alle Bilder orthodox und kirchlich unanstössig blieben; der Grundzug derselben ist demnach eine glühende religiöse Inbrunst, deren Ausdruck in den unzählich oft gemalten Conceptions-Madonnen und Verzückungen (Extasen) der Heiligen ihren Gipfelpunkt erreichte; dieser leidenschaftliche Geist schliesst sich aber eng an leicht verständliche Naturformen an. Man wollte unmittelbar rühren und hinreissen, benutzte dazu die nächstliegenden Mittel, „Leben und Schönheit" und brachte in einer eigenthümlichen Auffassung der Farben und der Lichtwirkung in einer kühnen, selbst flüchtigen Behandlungsweise die wunderbarsten Wirkungen hervor.

Die spanischen Schulen waren unter sich weniger verschieden, als die italienischen. In Sevilla blühte um die Mitte des Jahrhunderts Zurbaran, und entfaltete alle Vorzüge des Colorits und des andächtigen, schwärmerischen oder schmerzvollen Ausdrucks. Bedeutender in anderer Beziehung war sein Zeitgenosse Velasquez, weniger in religiöser Inbrunst, als in der meisterhaften Darstellung der Natur, in Bildnissen und Scenen des gewöhnlichen Lebens, der Genremalerei. Er kannte die Werke Tizians und Rubens' und kommt ihnen in der Schönheit ihrer Farbe, in der poetischen Auffassung der Luftperspektive, in würdigster Weise gleich. Der letzte Nachfolger Zurbarans zu Sevilla und zugleich der grösste Künstler der spanischen Schule war Murillo. Auch er ist Naturalist, allein er fasst alles, auch selbst das gemeine Leben, wie er es besonders in seiner früheren Zeit als Gruppen von Bettlern und Gassenbuben häufig darstellte, von poetischer Seite auf und veredelt die harmlose Zufriedenheit dieser niederen Zustände zu dem Bilde eines glücklichsten Lebensgenusses. In seiner späteren Zeit weicht die frühere kräftige Derbheit einer Milde und edeln, wenn auch sinnlichen Schönheit, welche namentlich in seinen Madonnenbildern, durch den Lichtglanz der Farbe verklärt, einen fesselnden Ausdruck hervorbringt.

Aus der Schule von Madrid ging neben mehreren anderen bedeutenden Meistern Coello hervor. Der zu Valencia gebildete Ribera wandte sich der Schule von Neapel zu und bildete sich vorzüglich nach Caravaggio aus (s. Gruppe 15). Er malte am liebsten grässliche Marterscenen, und suchte durch grellste Färbung die widerlichen Eindrücke noch zu erhöhen.

Mit dem Anfang des 18. Jahrhunderts gefiel sich auch die spanische Kunst in jener äusserlich effektvollen Schnellmalerei, der schon die italienische Kunstblüthe zum Opfer gefallen war.

Luis de Morales, genannt **el Divino** (geb. zu Badajoz 1509, gest. daselbst 1586).

484 Ecce homo; ehemals in der Gallerie Aguado zu Paris.
gest. von L. Aristide.

Don Diego Velasquez de Silva (geb. zu Sevilla 1599, gest. zu Madrid 1660).

485 Bacchus unter den Hirten; in der Gallerie zu Madrid.
gest. von M. Salvador Cormona.

486 Spanischer Hirt; ehemals in der Lampe'schen Gallerie zu Leipzig.
gest. von Ludwig Gruner.

Francesco Zurbaran (geb. zu Sevilla 1598, gest. 1662).

487 Der heilige Gregor; ehemals in der Gallerie Aguado zu Paris.
gest. von A. Masson.

488 Maria und Johannes, von Golgatha zurückkehrend; in der k. Pinakothek zu München.
lith. von W. Flachenecker.

Bartolome Esteban Murillo (geb. zu Sevilla 1613, gest. 1682).

489 Ruhe auf der Flucht nach Egypten; in der Gallerie der Eremitage zu St. Petersburg.
gest. von J. Walker.

490 Maria auf der Mondsichel stehend, von Kinderengeln umgeben; eine der von Murillo häufig gemalten Darstellungen der „Unbefleckten Empfängniss"; im Louvre zu Paris.
gest. von H. Eichens.

491 Heilige Familie; im British museum zu London.
gest. von A. Bridoux.

492 Mariae Empfängniss, gemalt um 1650; im Louvre zu Paris.
gest. von demselben.

493—95 Spanische Bettelbuben.
Photographien nach Stichen.

496 Spanisches Blumenmädchen: in der Dulwich-Gallery in England.
ges. von J. H. Robinson.

Claudio Coello (geb. zu Madrid 1621, gest. daselbst 1693).

497 Der heilige Petrus von Alcantara wandelt mit einem Laienbruder auf dem Wasser; in der k. Pinakothek zu München.
lithogr. von F. Piloty.

Antonio de Pereda (geb. zu Valladolid 1599, gest. zu Madrid 1669).

498 Bildniss eines spanischen Edelmanns mit seinem Hunde; in der k. Pinakothek zu München.
lith. von F. Piloty.

Josef de Ribera, genannt **lo Spagnoletto** (geb. zu Nativa [S. Felipe] bei Valencia 1588, gest. zu Neapel 1656).

499 St. Hieronymus in der Wüste; aus der Gallerie Aguado zu Paris.
gest. von C. Prevost.

500 Die heilige Maria von Aegypten kniet betend vor ihrem Grabe; in der Gallerie zu Dresden.
gest. von M. Pitterl.

501 Die Kreuzabnahme; Christi Leichnam in den Armen der Seinigen; in der Sacristei von S. Martino zu Neapel.
gest. von D. Cunego.

Gruppe 17 und 18.

Franzosen im 17. Jahrhundert; Vouet, Poussin, Champaigne, Le Brun u. A.

Eine selbstständige Entwickelung, wie in Italien, erlebte die Malerei in Frankreich erst sehr spät. Der Einfluss der Schule, welche die von Franz I. nach Fontainebleau berufenen italienischen Meister gegründet hatten, und welcher in keiner Weise eine Verschiedenheit mit der gleichzeitigen Kunstentwickelung in Italien aufweist, beherrschte die Maler im 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts, unter welchen Simon Vouet als begabter Nachahmer der Venezianer und Naturalisten hervortritt.

Aus seiner Schule gingen die berühmtesten von den Künstlern hervor, welche den Glanz der Regierung Ludwigs XIV. zu verherrlichen bemüht waren. Der vorzüglichste ist Le Sueur; er bildete sich besonders nach Rafaels Compositionen, ohne indessen in Italien gewesen zu sein. Seine Gemälde sind deshalb auch von einem ernsteren und reineren Geiste beseelt, wenngleich der Beiname des französischen Rafaels ihm nur mit Unrecht ertheilt wird. Ein andrer Schüler, Pierre Mignard, ist von ansprechendem Colorit, und die graziöse Auffassung seiner Bildnisse (s. Gruppe 19) vereinigt sich mit einer unbefangenen Beobachtung der Natur. Dagegen ist Le Brun zwar ein Künstler von grossem Talent und reichster Darstellungsgabe, aber ohne inneres Gefühl. Die riesenhaften historischen Bilder, mit welchen er die Prachtsäle des Königs schmückte, sind ein treues Abbild jener äusserlich glänzenden und innerlich hohlen Regierung, und von seinen Werken schreibt sich die widerliche theatralische Manier her, in welche die spätere Historienmalerei der Franzosen verfiel. — Mellan, ebenfalls Vouet's Schüler, war vorzugsweise Kupferstecher, und legte durch seine einfache aber verständige Weise den Grund zu der ausserordentlichen Ausbildung dieses Kunstzweiges, von welchem Gruppe 19 Zeugniss giebt. — Ein lebensvoller Künstler jener Zeit, (freilich nur im Fache des Genres, denn seine heiligen Darstellungen sind voll widerlicher Manier,) ist Callot; seine Darstellungen des damaligen Kriegslebens sind, abgesehen von einer gewissen gespreizten Haltung, die trefflichsten Charakterbilder jener wilden Kriegsepoche, und sein fantastischer Humor, den er auf Teufelsscenen und bei einem längern Aufenthalt in Florenz auf die Darstellung italienischer Maskenscherze verwandte, ist frisch und von besonderem Reiz. Er radirte seine Compositionen selbst und bilden dieselben einen gesuchten Beitrag aller Kupferstichsammlungen.

Ein Meister von anderer eigenthümlicher Richtung, äusserst talentvoll und von ernstem Charakter, war Nicol. Poussin. Es war sein Bestreben, das klassische Alterthum seinen Werken zum

Vorbild zu setzen. Seine Strenge und Bestimmtheit des Styls zeichnet ihn vor allen Zeitgenossen aus, entbehrt aber bei ihrer gelehrten archäologischen Treue des inneren Lebens, mit welchem die grossen Italiener klassische Kunstformen umgestalteten und zu einem neuen eigenthümlichen Ausdruck brachten. Poussins Compositionen lassen deshalb meistens kalt, um so mehr, als ihm eine glückliche Behandlung der Farbe abgeht, wenn auch die Gediegenheit seiner Zeichnung eine bewundernswerthe bleibt. Als Landschafter leistete er Vortreffliches (s. Gruppe 20). — Sein Zeitgenosse Champaigne, in der Richtung ihm verwandt, besass dagegen ein vorzügliches Colorit und war als Bildnissmaler von grosser Bedeutung. Bourdon, Louis de Boulogne und Jouvenet, deren letzter sich eher noch durch höheres Talent und Mässigung des Styles ausgezeichnet, gehören mehr der oben in Vouets Schülern geschilderten manieristischen Richtung an, gegen welche Poussins ernstes Streben ohne nachhaltige Wirkung blieb; es sind erst die Maler der Revolutionszeit, David u. A. (s. Gruppe 22), welche das Studium des Alterthums wieder mit neuer Energie aufnahmen.

Nicolas Poussin (geb. zu Andelys in der Normandie 1594, gest. zu Rom 1665).

502 Heilige Familie mit dem kleinen Johannes; in Manchester.
gest. von Faustino Anderloni.

503 Heilige Familie, auf der Treppe eines Palastes sitzend.
gest. von Claudio Stella.

504 Heilige Familie (mit dem Wasserbecken), von dienenden Kinderengeln umgeben.
gest. von J. Pesne.

505 Die Findung Mose's, im Louvre zu Paris.
gest. von E. Rousselet.

Philippe Champaigne (geb. zu Brüssel 1602, gest. zu Port royal 1674).

506 Christus erscheint dem heil. Bernardin.
gest. von N. Pitau.

507 Moses mit den Gesetztafeln.
gest. von R. Nanteuil und G. Edelinck.

Sebastian Bourdon (geb. zu Montpellier 1616, gest. zu Paris 1671).

508 Tobias lässt die Todten begraben; aus der Folge der 7 Werke der Barmherzigkeit.
Originalstich des Meisters.

509 Heilige Familie mit Engeln in einer Landschaft.
gest. von G. Vallet.

Louis de Boulogne (geb. zu Paris 1609, gest. daselbst 1674).

510 Die Darstellung Christi im Tempel. Wandmalerei in der Notre-Dame-Kirche zu Paris.
gest. von P. Drevet.

Jean Jouvenet (geb. zu Rouen 1644, gest. zu Paris 1717).

511 St. Anna unterrichtet die kleine Maria.
gest. in der Schule und mit Beihülfe von P. Drevet.

Ueber der Thür:

Eustache le Sueur (s. Gruppe 18).

512 Enthauptung des heil. Protasius.
gest. von G. Audran.

Gruppe 18.

Simon Vouet (geb. zu Paris 1590, gest. daselbst 1749).

513 Die Grablegung Christi.
gest. von P. Daret.

Eustache le Sueur (geb. zu Paris 1617, gest. daselbst 1655).

514 Die Kreuzabnahme Christi.
gest. von A. Duflos.

515 Paulus in Ephesus; gemalt für die Kirche Notre-Dame, jetzt im Louvre zu Paris.
gest. von B. Picart le Romain.

Pierre Mignard, genannt **le Romain** (geb. zu Troyes 1610, gest. zu Paris 1695).

516 Die Pest unter den Israeliten; ursprünglich: die Pest unter den Aeakiden auf Aegina. Durch Verwandlung der in Wolken thronenden Juno in den Strafengel wurde der heidnische Stoff in einen biblischen verwandelt.
gest. von G. Audran.

517 St. Caecilia; im Louvre zu Paris.
gest. von J. C. Ulmer.

Charles le Brun (geb. zu Paris 1619, gest. daselbst 1690).

518 Christus am Kreuz, von Engeln umgeben; im Louvre zu Paris.
gest. von G. Edelinck.

519 Der Sturz der bösen Engel; im Louvre zu Paris.
gest. von Alexis Loir.

520 Kreuzabnahme; im Louvre zu Paris.
gest. von Benoit Audran.

521 Ausgiessung des heiligen Geistes; gemalt für das Seminar von St. Sulpice in Paris.
gest. von Benoit Audran.

522 Madonna mit dem schlafenden Jesuskind, Joseph und Johannes; im Louvre zu Paris.
gest. von N. Poilly.

523 Der bethlehemitische Kindermord; im Louvre zu Paris.
gest. von Alexis Loir.

524 Alexander im Zelte des Darius. Aus der berühmten Folge der Alexanderschlachten im Louvre zu Paris, wie das Folgende.
gest. von G. Edelinck.

525 Alexanders Einzug in Babylon.
gest. von B. Audran.

Claude Mellan (geb. zu Abbeville 1601, gest. zu Paris 1688).

525 St. Genovefa als Hirtin. Originalstich des Meisters.

Antoine Coypel (geb. zu Paris 1661, gest. daselbst 1722).

526 Aphrodite, umgeben von Meergöttern und Genien. Originalradirung des Meisters.
im Stich vollendet von Ch. Simonneau.

Jacques Callot (geb. zu Nancy 1592, gest. daselbst 1635).

528 Die Versuchung des heil. Antonius; Originalstich wie die Folgenden.

529–534 Sechs Darstellungen von Verbrechen und Strafen im Kriege; aus der Folge der Grandes misères de la guèrre; Nr. 7, 8, 10, 11, 14, 15.

535–540 Sechs „Capriccios"; fantastische Figuren der italienischen Komödie.

Gruppe 19.

Franzosen im 17. und 18. Jahrhundert; Portraitmalerei und Kupferstich, Rigaud, Duplessis, Masson, Edelinck u. A.

Es war in der Natur des französischen Volkes begründet, dass sein bedeutendes Selbstbewusstsein der Portraitmalerei ein reiches Feld eröffnete. Die in den früheren Gruppen hervorgehobenen Historienmaler, Champaigne, Mignard, Jouvenet u. A. haben in diesem Fache mustergültige Werke geliefert, deren in dem Wesen der Schule begründete Mängel vor dem grossen Talent der künstlerischen Auffassung verschwinden. Ihnen schliesst sich eine bedeutende Reihe grosser Portraitmaler an, unter denen Rigaud, Duplessis, Nanteuil, Vanloo u. A. hervorragen. Reichlicher Ruhm lohnte diesen begabten Darstellern in der vornehmen Welt, und gegen das Ende des Jahrhunderts finden wir die französischen Portraitmaler hochgeehrt an fast allen europäischen Höfen, wie Pesne in Berlin, Sylvestre in Dresden u. A. m.

Beinah noch von grösserer Bedeutung ist der Aufschwung der Kupferstecherkunst, welcher sich an die Kunstwerke jener Zeit knüpft. Aus dem vorzugsweise auf die Zeichnung der Vorbilder achtenden Styl der Schule Marc Antons und dem eigenthümlich einfachen, verständigen aber kalten Wesen des Cl. Mellan hatte diese Kunst sich allmählich zu einer so vollkommenen Beherrschung der Technik emporgearbeitet, dass sie in reicher Abstufung von Licht und Schatten den Reiz der Farbe, in mannigfaltigster Behandlungsweise die Natur der Stoffe, des Fleisches u. s. w. wiederzugeben wusste. Am bedeutendsten in dieser Richtung erscheinen

der aus Antwerpen gebürtige Edelinck, sowie die einheimischen Meister Masson, Nanteuil, Drevet u. A.; sie zeichnen sich neben ihren technischen Vorzügen auch als Maler aus, wenigstens sind ihre vorzüglichsten Portraitstiche nach eigenen Zeichnungen gefertigt. Die glänzende Entwickelung dieses Kunstzweiges veranlasste das Aufblühen einer zahlreichen Schule, aus welcher auch die Deutschen G. F. Schmidt, J. G. Wille, J. G. v. Müller, Hess, Klauber hervorgingen. Spätere Stecher verfielen in eine mehr glänzende und elegante, dabei innerlich leere Manier, welche erst unter dem Einfluss der neueren deutschen und italienischen Kupferstecher Anderloni, Longhi, Friedrich Müller, Amsler, Steinla u. A. wieder einer tieferen Durchbildung Raum gegeben hat.

Philippe Champaigne (s. Gruppe 18).

541 Eignes Portrait des Malers; im Louvre zu Paris.
gest. von G. Edelinck (erste Abdrucksgattung).

Nicolas Mignard, genannt **Mignard d'Avignon** (geb. zu Troyes um 1608, gest. zu Paris 1668).

542 Portrait des Henri de Lorraine, Comte d'Harcourt.
gest. von A. Masson, genannt Le cadet la perle (erster Druck).

Robert Nanteuil (geb. zu Rheims 1630, gest. zu Paris 1678).

543 Portrait des Ministers Michel le Tellier. Originalstich des Meisters.

Jean Jouvenet (geb. zu Rouen 1647, gest. zu Paris 1717).

544 Portrait des Abbé Jules Paul de Lionne, Almosenier des Königs.
gest. von G. Edelinck.

Hyazinthe Rigaud (geb. zu Perpignan 1659, gest. zu Paris 1743).

545 Louis XIV. im Krönungsornat; im Museum zu Versailles.
gest. von P. Drevet.

546 Portrait des Erzbischofs René François de Beauveau.
gest. von demselben.

547 Portrait des Bischofs Jacques Bénigne Bossuet; im Museum zu Versailles.
gest. von demselben (Druck vor den 8 Punkten).

548 Portrait des Malers Pierre Mignard.
gest. von G. F. Schmidt (erste Abdrucksgattung).

Jean Louis Tocqué (geb. zu Paris 1696, gest. daselbst 1772).

549 Portrait von Louis Philippeaux, Comte de Saint Florentin.
gest. von J. G. Wille (erster Druck).

Maurice Quentin de la Tour (geb. zu St. Quentin 1704, gest. zu Paris um 1806).

550 Des Malers eignes Portrait.
gest. von G. F. Schmidt.

Charles Amédée Vanloo (geb. zu Turin 1715, gest. zu Paris um 1780).

551 Portrait des Prinzen Heinrich von Preussen, Bruder Friedrichs des Grossen.
gest. von G. F. Schmidt.

Joseph Sifrède Duplessis (geb. zu Carpentras 1725, gest. zu Versailles 1802).

552 Portrait von Gabriel Sénac de Meilhan, Intendant du Hainault.
gest. von C. C. Bervic.

553 Louis XVI. im Krönungsornat.
gest. von J. G. Müller.

Antoine François Callet (geb. zu Paris 1741, gest. daselbst 1823).

554 Louis XVI. im Krönungsornat.
gest. von C. C. Bervic (Druck mit des Stechers Handschrift).

Gruppe 20.

Franzosen im 17. und 18. Jahrhundert, Landschaftsmaler, Poussin, Claude Lorrain u. A.

Die Landschaft diente früher nur als Umgebung für historische Compositionen und wurde besonders zur Ausfüllung der Hintergründe benutzt, nachdem der Goldgrund aufgegeben war, aber schon Titian, Giorgione u. A. hatten sie zuweilen in ihren Compositionen vorherrschen lassen, und durch Domenichino und Guercino erhielt sie volle Selbstständigkeit. In dieselbe Zeit fallen auch Nic. Poussins bedeutendste Arbeiten dieser Gattung. Eine ernste und die Schönheit der Formen und Linien kräftig hervorhebende Auffassung bezeichnet den Grundcharakter seiner reich componirten Landschaften, welche mit mythologischer oder biblischer Staffage gleichsam als die Umgebung eines heroischen Menschengeschlechts erscheinen und daher als heroische Landschaften in der That treffend bezeichnet werden. Sein Schwager und Schüler, Gaspar Dughet, gen. Poussin, fügte diesen Vorzügen den Reiz eines duftigen und schönen Colorits hinzu, welches besonders in den Lüften alle Frische der Natur wiedergiebt. Zu den würdigsten Nachfolgern der Poussins gehört der in den Niederlanden geborene, aber später in Frankreich lebende Fr. Millet.

Sie alle überragte der gleichfalls in Italien gebildete Claude Lorrain durch die ungemein klare und schöne Gestaltung seiner Landschaften. In den schwungvollen Linien der Baumgruppen, vor Allem aber in der heiteren Färbung und Lichtwirkung ist er unübertroffener Meister und die sinnvolle Weise, in welcher er schöne antike Gebäude oder ideale Staffage seinen Gegenden anpasste, lässt einen Künstler tief poetischen Sinnes in ihm erkennen.

Die Nachfolger und Schüler der genannten Meister waren meist Niederländer. Erst am Anfange des 18. Jahrhunderts finden wir

einen französischen Landschafter wieder, J. Vernet, der gerechte Anerkennung wegen seiner lebendigen Darstellung bewegten Meeres und stürmischer Lüfte verdient.

Nicolas Poussin (s. Gruppe 17).

555 Landschaft, von der Insel Sicilien mit der Gestalt des Polyphem.
gest. von É. Baudet.

556 Heroische Landschaft mit antiken Gebäuden.
gest. von demselben.

Gaspard Dughet (Duche), genannt **Poussin**, Schwager und Schüler des Vorigen (geb. zu Rom 1613, gest. daselbst 1675).

557 Italienische Waldgegend mit Wasserfall.
gest. von J. Browne. (Abdruck vor der Schrift.)

Johan Franz Millet, genannt **Francisque** (geb. zu Antwerpen 1645, gest. zu Paris 1680).

558 Italienische Gebirgslandschaft mit Wasserfall.
gest. von C. Rahl (vor der Schrift).

Claude Gelée, genannt **Claude Lorrain** (geb. zu Chamagne bei Charmes 1600, gest. zu Rom 1688 oder 1682).

559 Der Tempel der Venus, ideale Landschaft; in der Gallerie Colonna zu Rom.
gest. von Pietro Parboni.

560 Der Tempel der Diana, als Staffage die Göttin mit ihren Nymphen.
gest. von P. Parotta.

561 Ideale Waldgegend mit tanzenden Schäfern; in England.
gest. von W. Lowry.

562 Meeresstrand im Charakter der italienischen Küste, als Staffage Acis und Galatea; in der Gallerie zu Dresden.
gest. von W. J. Gmelin.

563 Ideale Landschaft mit einem Flusse, als Staffage im Mittelgrund die Flucht nach Egypten; in der Gallerie zu Dresden.
gest. von demselben.

564 Meeresstrand mit römischen Tempeln bei Morgenbeleuchtung, als Staffage die Landung des Aeneas. Symbolisch bezeichnet als „der Morgen des römischen Reiches"; in England.
gest. von W. Woollet.

565 Abendlandschaft mit römischen Ruinen, symbolisch bezeichnet als „der Abend des römischen Reiches"; in England.

566 Ansicht des alten Hafens von Messina, mit idealer Architektur; im Louvre zu Paris.
gest. von L. P. Le Bas.

Claude Joseph Vernet (geb. zu Avignon 1714, gest. daselbst 1789).

567 Der Hafen von Neapel, Marinelandschaft.
gest. von L. P. Le Bas.

568 Grotte mit badenden Frauen.
gest. von J. J. Balechou (Épr. au mollet blanc).

569 Fischerstechen auf der Tiber in Rom bei einem grossen Kirchenfest.
gest. von P. J. Duret.

Gruppe 21.

Franzosen im 18. Jahrhundert, die Zeit des Verfalls, Sylvestre, Van Loo u. A.

Die französische Historienmalerei im 18. Jahrhundert ging immer unaufhaltsamer dem Verfall entgegen, der sich unter den Schülern und Nachfolgern des Le Brun (s. Gruppe 18) vorbereitet und angebahnt hatte. — Die Philosophie dieser Zeit hatte den Glauben aus dem Herzen des Volkes und der Künstler gerissen, die öffentlichen Verhältnisse lagen unter dem Druck eines prahlerischen Despotismus und in natürlicher Folge hatte eine allgemeine Sittenlosigkeit das ganze Leben der Gesellschaft zersetzt. —

Religiöse Bilder kommen fast nicht mehr oder nur in einer allem Ernst hohnsprechenden Weise vor; in den häufig dargestellten Scenen der römischen Geschichte spiegelt sich der theatralische Pomp, der das französische Königthum jener Epoche umgab; die antike Mythe wird zum Vorwande genommen, sinnlich gemeine Formen zu enthüllen und üppige Darstellungen aller Art vorzuführen. Inzwischen muss den Malern dieser Richtung, de Troy, Lemoine, Van Loo, Boucher u. A. eine ausserordentliche technische Fertigkeit, vorzüglich des Colorits nachgerühmt werden, und es ist zu bedauern, dass ihre grosse Productionskraft nicht auf würdigere Gegenstände gewendet wurde.

Ansprechender sind die in den Anfang des Jahrhunderts gehörenden Genrebilder des Watteau, Lancret u. A., welche mit graciöser Leichtigkeit die Scenen jenes Schäferlebens darstellen, in welchem die damalige vornehme Welt ein künstlich idyllisches Dasein neben der Steifheit der wirklichen Verhältnisse zu träumen liebte. In ihren Bildern ist das theatralische Wesen dem Inhalte vollkommen entsprechend und desshalb oft von hochkomischer Wirkung.

Später bildete sich indessen auch eine Genremalerei aus, welche die Beziehungen des wirklichen Lebens, wie sie in den Familien des niederen Standes sich ungetrübter erhalten hatten und wie die niederländische Genremalerei sie schon längst aufgefasst hatte, darstellten. In lebensvoller und gemüthlicher Behandlung zeichnet sich hier Greuze aus, der seinen Platz aber erst Gruppe 22, Nr. 590 gefunden hat.

Jean Baptiste François de Troy (geb. zu Paris 1678, gest. daselbst 1727).

570 Das Gastmahl der Esther.
gest. von J. F. Beauvarlet (Dr. vor der Schrift).

571 Die Strafe des Hamann, beide aus einer Folge von 7 Darstellungen zur Geschichte der Esther.
gest. von demselben (Dr. vor der Schrift).

François le Moine (geb. zu Paris 1688, gest. daselbst 1737).

572 Scipio weis't die Geschenke der Karthager zurück, ehemals im Palais Luxembourg zu Paris.
gest. von Ch. Le Vasseur.

Charles André van Loo, genannt **Carle Vanloo** (geb. zu Nizza 1705, gest. zu Paris 1765).

573 Das Opfer der Iphigenia in Aulis, im neuen Palais zu Potsdam.
gest. von F. Henne (Dr. mit ger. Schrift).

François Guillaume Ménageot (geb. zu London 1744, gest. zu Paris 1816).

574 Allegorie; das Studium sucht vergeblich die Zeit festzuhalten.
gest. von J. J. Avril.

Louis Sylvestre (geb. zu Paris 1675, Hofmaler in Dresden, gest. zu Paris 1760).

575 Die Nymphe Syrinx von Pan verfolgt.
gest. von H. S. Thomassin.

Antoine Watteau (geb. zu Valenciennes 1684, gest. zu Nogent s. Marne 1721).

576 Ländliches Verlobungsfest, im idealen Costüm der italienischen Comoedie.
gest. von N. de Larmessin.

577 Ländliches Hochzeitsfest.
gest. von C. N. Cochin.

N. Lancret (geb. 1690, gest. zu Paris 1745).

578 Das Blindekuhspiel.
gest. von C. N. Cochin.

Ueber der Thür:

François Boucher (geb. zu Paris 1704, gest. daselbst 1770).

579 Venus auf dem Meere.
gest. von P. E. Moitte.

Gruppe 22.

Franzosen am Anfange des 19. Jahrhunderts, David, Gérard, Ingres u. A.

Die mächtige geistige Bewegung, welche in ihrer tiefen Missstimmung über die staatlichen Verhältnisse und die allgemeine Demoralisation den Keim zu den Stürmen der Revolution legte, musste auch in inniger Wechselwirkung die Kunst von den üppigen Darstellungen und den

Schäferspielen auf andere Bahnen leiten und von ihr die entschiedenste Förderung empfangen. Louis David und seine Schüler waren es, die in dem Ideale jener Zeit, dem republikanischen Alterthum, Stoff für eine durchgreifende Reform des Kunstgeschmacks fanden, und ihre Helden Roms und Griechenlands begeisterten wiederum die Gemüther mit einer wunderbaren Gewalt. Selbst das Kaiserreich fand in den Aeusserlichkeiten der römischen Imperatorenzeit das Muster seines Auftretens und aus David wurde nach dem fanatischen Conventsmitglied, das für den Tod des Königs gestimmt hatte, ein Hofmaler Napoleons I. Sein Styl gelangte rasch zur vollkommenen Herrschaft, und unter zahlreichen Schülern und gleichstrebenden Zeitgenossen finden wir bedeutende Talente, wie Gérard, der ihn in Zeichnung und Colorit übertroffen, Girodet, Regnault und dessen Schüler Guérin u. A. Selbstständiger, mit grösserem Streben nach Farben- und Lichtwirkung bildete sich Prudhon; und im entschiedenen Gegensatze gegen die klassische und ausschliessende Richtung seines Meisters David bildete Ingres sich aus, welcher bei strenger Zeichnung mehr dem romantischen Elemente zugewandt ist und mit Glück im Geiste der grossen Italiener zu schaffen sich bestrebt.

Jean Baptiste Greuze (geb. zu Tournus 1726, gest. zu Paris 1805).

580 Die geliebte Mutter
gest. von J. B. F. Massard.

Antoine Pesne (geb. zu Paris 1683, gest. zu Berlin 1757).

581 Friedrich der Grosse, und

582 Prinzessin Wilhelmine, Schwester Friedrichs d. Grossen, nachherige Markgräfin von Ansbach-Bayreuth; im k. Schlosse zu Potsdam.
gest. von H. Eichens. (Vor der Schrift.)

Jacques Louis David (geb. zu Paris 1785, gest. zu Brüssel 1826).

583 Der Schwur der Horatier, im Palais Luxembourg zu Paris.
gest. von A. A. Morel.

584 Leonidas in den Thermopylen, im Palais Luxembourg zu Paris.
gest. von J. N. Laugier.

585 Paris und Helena.
gest. von G. Vidal.

François Gérard (geb. zu Rom 1770, gest. zu Paris 1827).

586 Homer, seine Dichtungen singend.
gest. von R. U. Massard.

587 Belisar; in der Leuchtenbergischen Gallerie zu St. Petersburg.
gest. von A. B. Desnoyers.

588 Thetis, dem Achilles die Waffen zuführend.
gest. von J. T. Richomme.

589 Spanische Abgesandte huldigen dem zum König von Spanien erklärten Herzog von Anjou, Sohn Louis XIV.
gest. von A. Johannot.

590 Portrait des Fürsten Talleyrand-Périgord.
gest. von A. B. Desnoyers.

Anicet Charles Gabriel le Monnier (geb. zu Rouen 1743 oder 1770, gest. zu Paris 1825).

591 Franz I. von Frankreich empfängt ein von Rafael ihm gesendetes Gemälde, neben ihm Leonardo da Vinci und die Männer seines Hofes
gest. von J. P. M. Jazet.

Anne-Louis Girodet Trioson (geb. zu Montargis 1767, gest. zu Paris 1824).

592 Atala's Begräbniss, nach Chateaubriand's Gedicht; im Palais Luxembourg zu Paris.
gest. von R. U. Massard.

Pierre Guérin (geb. zu Paris 1774, gest. zu Rom 1833).

593 Hippolyt vor Phaedra; im Palais Luxembourg zu Paris.
gest. von A. B. Desnoyers.

594 Aeneas erzählt Dido den Fall Troja's; im Palais Luxembourg zu Paris.
gest. von F. Forster.

Jean Baptiste Regnault (geb. zu Paris 1754, gest. daselbst 1829).

595 Erziehung des Achilles, im Louvre zu Paris.
gest. von C. Bervic.

Jean Auguste Dominique Ingres (geb. zu Paris 1781, lebt (1860) daselbst).

596 Heinrich IV. empfängt den spanischen Gesandten, mit seinen Kindern spielend.
gest. von J. T. Richomme.

Gruppe 23.

Franzosen im 19. Jahrhundert, H. Vernet, Delaroche, Ary Scheffer.

Die neuesten Leistungen der französischen Malerei bieten ein buntes Bild der verschiedensten Richtungen, deren jede begünstigt durch die bedeutende Kunstempfänglichkeit des französischen Volkes und eine freigebige Tendenz fast aller der rasch wechselnden Regierungen eine lebensvolle Thätigkeit entfalten und bedeutende Meister ausbilden konnte. Der Kriegsruhm der Napoleonischen Aera liess zunächst eine eigenthümliche Schule der Geschichtsmalerei im Sinne realistischer Auffassung entstehen, deren Hauptvertreter, Horace Vernet, mit grosser Lebendigkeit und ausgebildetster Technik eine reiche Anzahl umfänglicher Arbeiten geschaffen, und für die genrehafte Darstellung moderner Schlachtscenen eine sehr hervorragende

Stellung eingenommen hat. In seinem Sinne arbeitete Steuben und eine ganze Schule von Schlachtenmalern. Der romantischen historischen Richtung mit dem Streben nach wirksamer Durchbildung des Colorits gehört Paul Delaroche an, in der gediegenen Zeichnung und poetischen Auffassung seiner Bilder, deren Stoffe er vorwiegend aus dem Gebiete der novellistisch aufzufassenden Geschichtsmomente wählte, der neueren deutschen Schule sich nähernd. Er war zugleich einer der ersten französischen Künstler, welcher wieder religiöse Motive behandelte, und hier schliesst sich ihm der aus Holland gebürtige und an deutsche Empfindsamkeit erinnernde Ary Scheffer an; wie wenig jedoch im allgemeinen eine höhere Auffassung christlicher Gegenstände in Frankreich Boden findet, ist leicht nachzuweisen (s. Gr. 23. Nr. 598 u. 608). Die rein realistische Genremalerei hat dagegen sowohl in der Darstellung des umgebenden modernen Lebens wie besonders in charakteristischer Wiedergabe nationaler Lebensbilder des Auslandes, vor Allem der eroberten Provinzen in Afrika, Hervorragendes geleistet. Gerade in dieser Richtung ist jedoch mehr und mehr eine Effekthascherei und flüchtige auf rein äusserliche Wirkung zielende Farbengebung eingerissen, welche leider eine eifrige Nachahmung in Deutschland gefunden hat, mit deren Erzeugnissen unsere Ausstellungen seit 20 Jahren überfluthet werden.

Horace Vernet (geb. zu Paris 1789, lebt daselbst).

597 Judith mit dem Haupte des Holofernes.
gest. von J. P. Jazet.

598 Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem.
gest. von J. A. Allais.

599 Das Adoptiv-Kind, Scene aus dem Kriege in Algier.
gest. von Th. V. Descaulx.

600 Araber und französische Chasseurs d'Afrique auf der Eberjagd in der Sahara.
gest. von J. P. Jazet.

601 Kampf zwischen päpstlichen Dragonern und Räubern in dem römischen Gebirge.
gest. von demselben.

602 Transport der gefangenen Räuber, ein tödtlich Verwundeter beichtet einem Mönch.
gest. von demselben.

603 Louis Philippe, zum Generalstatthalter von Frankreich ernannt, reitet aus dem Palais royal nach dem Stadthaus von Paris, am 31. Juli 1830.
gest. von demselben.

Charles Steuben (geb. zu Mannheim 1791, gest. zu Paris 1856).

604 Der Abschied von Fontainebleau; Napoleon sagt der Garde vor seiner Verbannung nach Elba Lebewohl.
gest. von demselben.

605 Napoleons Rückkehr von Elba.
gest. von demselben.

606 Simson und Delila.
gest. von demselben.

François Bouchot (geb. zu Paris 1800, gest. daselbst 1842).

607 Napoleon auf dem Gipfel der Alpen zeigt seiner Armee die Ebene der Lombardei.
gest. von A. V. Sixdeniers und C. Manigaud.

Paul Delaroche (geb. zu Paris 1797, gest. daselbst 1857).

608 Flucht nach Egypten.
gest. von A. Martinet.

609 Der Dichter Pico de Mirandola als Kind von seiner Mutter gelehrt.
gest. von A. François (vor der Schrift).

610 Maria Antoinette verlässt, zum Tode verurtheilt, den Gerichtssaal.
gest. von demselben.

611 Napoleon zu Fontainebleau, am 18. März 1814, nach Empfang der Nachricht von der Uebergabe von Paris.
gest. von A. Marceau.

612 Der Leichnam Christi von den Seinen betrauert.
gest. von Henriquel-Dupont.

613 Die heil. Amalie, Königin von Ungarn.
gest. von P. Mercury (vor der Schrift).

Adolphe Yvon (geb. zu Eschweiler 1815, lebt in Paris).

614 Ein Moment aus dem Rückzug der grossen Armee aus Russland.
Photographie nach dem Originalgemälde.

Pierre Paul Prud'hon (geb. zu Cluny 1760, gest. zu Paris 1823).

615 Napoleon II., König von Rom, als Kind schlafend.
gest. von A. Lefèvre.

Jean Baptiste Isabey (geb. zu Nancy 1767, gest. zu Paris 1855).

616 Der Wiener Congress.
gest. von F. Godefroy.

Ary Scheffer (geb. zu Dortrecht 1795, gest. zu Paris 1858).

617 Christus ruft die Mühseligen und Beladenen zu sich.
gest. von E. Schuler.

618 Der Leichnam Christi von den Frauen beweint.
gest. von J. Keller.

619 St. Augustin von seiner Mutter Monika zum Evangelium bekehrt.
gest. von A. Beaugrand.

Louis Devedeux.

620 Der Sklavenmarkt in Algier.
gest. von H. Garnier.

François Grenier-Saint-Martin (geb. zu Paris um 1785, lebt daselbst).

621 Der Bummler und seine Familie.
gest. von J. P. Jazet.

622 Kinder beim Holzlesen von einem Wolfe angegriffen.
gest. von demselben.

Gruppe 24.

Franzosen im 19. Jahrhundert, Radirungen, Lithographien u. dergl. Claude Lorrain, Boissieu, Denon, Meissonier u. A.

Ein hervorragendes Verdienst erwarb sich die neuere französische Malerei auf dem Gebiete der Vervielfältigungskünste. Die Maler-Radirung war von Niederländern und Deutschen (s. Gruppe 41, 42 u. 48) zur höchsten Vollendung ausgebildet worden, und Boissieu's Werke reihen sich in der malerischen Behandlung der Lichtwirkung und feinem Formengefühl den besten Werken dieser Gattung an. Auch unter den jüngeren französischen Künstlern hat die Radirung talentvolle Vertreter gefunden. Noch mehr ist dies der Fall mit der effektvollen und leicht zu beherrschenden Technik der Lithographie, welcher die Gunst des Publikums in den letzten Jahrzehnten vorwiegend zu Theil geworden. Theils in Originalarbeiten, theils in technisch sehr vollendeten Nachbildungen aller Zeichnungsmanieren lernen wir aus den zahlreichen Steindruckwerken eine Reihe begabter Genremaler, Landschafts- und Thiermaler kennen. Die Naturauffassung von P. Flandrin, Roqueplan u. A. ist von realistischer Treue und dabei sehr feiner Beobachtung der Lichtwirkung. Auch die Thierstücke von Diaz, Rosa Bonheur u. A. verbinden mit ungemeiner Lebendigkeit alle die technischen Vorzüge, welche so leicht den Mangel eines tieferen künstlerischen Gehaltes zu verdecken geeignet sind.

Claude Gelée, gen. **Claude Lorrain** (s. Gruppe 20).

623 Der Tanz unter den Bäumen; Originalradirung. R. D. 10. (erster Druck.)

624 u. 625 Zwei Landschaften aus dem Liber veritatis. Aquatinta-Arbeit von R. P. Knight.

Jean Jaques De Boissieu (geb. zu Lyon 1736, gest. daselbst 1810).

626 Ein alter Schäfer lehrt zwei Knaben Schalmei blasen. Originalradirung.

627 Eremiten; ebenso, die Hauptfigur nach Zurbaran's Bild im Lyoner Museum.

628 Ideale Landschaft, Radirung nach Gaspard Poussin.

629 Isle de Barbe, Originalradirung.

630 Wirthshaus am Flusse, ebenso.

631 Eine Dorfschule, ebenso.

632 Kopf eines alten Mannes, ebenso.

633 Kopf einer alten Frau, ebenso.
634 Vier Studienköpfe und Skizzen, ebenso.
635 Zwölf Studienköpfe und Skizzen, ebenso.

Jean Baptiste Le Prince (geb. zu Metz 1733, gest. zu Lagny 1781).

636 u. 637 Le toucher, l'odorat; Originalarbeiten in Aquatinta.

Dominique Vivant Denon (geb. zu Chalons s. Saone 1745, gest. zu Paris 1825).

638 Alte Frau mit einem Gebetbuch, Originalradirung.
639 Alte Frau, Geld zählend, ebenso.

Théodore Valério (geb. zu Herserange [Elsass], lebt in Paris).

640 Ungarischer Schafhirt, Originalradirung.
641 Walachische Musikanten, ebenso.

Tony Johannot (geb. zu Offenbach a. Main, gest. zu Paris 1852).

642 Die beiden Freundinnen, Originalradirung

Charles Josuah Chaplin (geb. um 1825, lebt zu Paris).

643 Schlafende alte Frau mit einem Kinde. Originalradirung.

Alexander Gabriel Decamps (geb. zu Paris 1803, lebt das.).

644 Leiche eines jungen Künstlers.
lithogr. von E. le Roux.
645 Badende Frauen im Mondschein.
lithogr. von François.
646 Orientalische Landschaft.
lithogr. von J. Laurens.
647 Wäscherinnen in einer Stadt der Normandie.
lithogr. von Soulange-Teissier.
648 Kriegertross aus dem 16. Jahrhundert am Meeresstrand entlang ziehend.
lithogr. von Bour.

Jean Louis Erneste Meissonier (geb. zu Lyon 1813, lebt zu Paris).

649 Hellebardier im Costüm des 17. Jahrhunderts.
lithogr. von C. Nanteuil.
650 Junger Mann im Costüm des 18. Jahrhunderts, lesend im Lehnstuhle.
lithogr. von demselben.

Sulpice Paul Chevalier, gen. **Gavarni** (geb. zu Paris 1801, lebt daselbst).

651 Der alte Bettler und seine Tochter, Originallithographie.

Alexandre Bida.

652 Mohamedaner, das Abendgebet verrichtend, Originallithographie.
653 Strassenscene in Constantinopel.
lithogr. von J. Laurens.

Louis Valère Adolphe Aze (geb. zu Paris 1823, lebt daselbst).

654 Türkische Kaufleute.
lithogr. von A. Mouilleron.

Eugène Delacroix (geb. zu Charenton S. Maurice 1799, lebt in Paris).

655 Wirthshaus in Cairo.
lithogr. von A. Mouilleron.

P. Marilhat (lebte 1844 in Paris).

656 Reisende Abyssinier.
lithogr. von J. Laurens.

657 Karavane bei den Ruinen von Babylon.
lithogr. von demselben.

658 Zug durch die Wüste.
lithogr. von C. Nanteuil.

Henri Baron (geb. in Besançon 1817, lebt in Paris).

659 Im Atelier eines Bildhauers. Originallithographie.

N. Fr. Octave Tassaert (geb. in Paris 1800, lebt daselbst).

660 Die arme Holzsammlerin.
lithograph. von E. le Roux.

Eugène Isabey (geb. zu Paris 1804, lebt daselbst).

661 Kinder am Meeresstrande.
lithogr. von A. Anastasi.

Louis Emmanuel Soulange-Teissier (geb. zu Amiens 1815, lebt in Paris).

662 Ein Maler aus dem vorigen Jahrhundert, lith. n. Chardin.

Vincent Vidal (geb. zu Carcasonne um 1818, lebt in Paris)

663 Pferdemarkt in der Bretagne.
lithogr. von E. le Roux.

Rosa Bonheur (geb. zu Bordeaux 1822, lebt zu Paris).

664 Kuh und Kalb.
lithogr. von Soulange-Teissier.

Narcisse Diaz de la Peña (geb. zu Bordeaux 1809, lebt in Paris).

665 Drei Hunde im Walde.
lithogr. von A. Mouilleron.

Paul Flandrin (geb. 1811 zu Lyon, lebt zu Paris).

666 Italienische Landschaft, Mönche finden einen Verunglückten.
lithogr. von J. Laurens.

Camille Joseph Etienne Roqueplan (geb. zu Mallemort 1803, lebt in Paris).

667 Landschaft aus dem nördlichen Frankreich.
lithogr. von François.

Louis Cabat (geb. 1812 zu Paris, lebt daselbst).

668 Landschaft mit einem Flusse, im nördlichen Frankreich.
lithogr. von F. Fleurin.

Charles le Roux (geb. zu Nantes 1808, lebt zu Paris).

669 Eichenwald, Motiv aus dem Walde von Fontainebleau, Originallithographie.

Edouard Bertin (geb. zu Paris 1797, lebt daselbst).

670 Egyptische Landschaft, mit den Ruinen des grossen Tempels zu Karnak
lithogr. von J. Laurens.

Jules Dupré (geb. zu Nantes 1812, lebt zu Paris).

671 Abendgespräch von Bauern vor einer Strohhütte.
lithogr. von A. Anastasi.

Eugène Cicéri (lebt in Paris).

672 Das Innere einer Schmiede.
lithogr. von Soulange-Teissier.

J. J. Bellel (geb. zu Paris 1814, lebt daselbst).

673 Südliche Waldgegend.
lithogr. von J. Laurens.

Ueber der Thür:

Paul Delaroche (s. Gruppe 23).

674 Cardinal Mazarin, auf seinem Krankenlager Karte spielend.
gest. von F. Gérard.

Gruppe 25.

Franzosen im 19. Jahrhundert; Genrebilder, Léopold Robert etc.

In der Genremalerei der neuesten französischen Kunst wie überhaupt unsres Jahrhunderts nimmt Leopold Robert eine der ersten Stellen ein. Ein Schüler David's, hat er die klassische Richtung seines Meisters nur insoweit verfolgt, als er die Schönheit der Formen und Linien auch in den Darstellungen unsres gegenwärtigen Volkslebens zum Ausdruck brachte, während das Genre bisher fast ausschliesslich mit einem rein naturalistischen Sinne aufgefasst worden war, und so ist er als einer der Begründer der höheren Genremalerei zu betrachten. Aehnliche Richtung finden wir in den Arbeiten von Chopin und Gendron, während Andere in der charakteristischen und historisch treuen Wiedergabe des Auslandes oder der Vergangenheit sich auszeichnen, wovon die Bilder von Winterhalter u. A. ein Zeugniss geben. Die umfassenden ethnographischen und historischen Forschungen, deren Ergebnisse in unserm Jahrhundert Gemeingut geworden sind, bieten für diese Richtung einen sehr reichhaltigen Stoff, doch wird eine lebenskräftige Blüthe der Genremalerei daraus schwerlich hervorgehen, da die fremdartige Aeusserlichkeit sich immer als Schranke zwischen das Kunstwerk und die Empfindung des Beschauers stellt.

Noch haben wir des Schweizer Künstlers zu gedenken, der in der Landschaft als einer der grössten Maler unsrer Zeit dasteht. Der in unserm Museum durch 4 seiner Meisterwerke vertretene Calame erhebt sich zu einer wahrhaft grossartigen realistischen Naturauffassung; besonders den poetischen Zauber der Licht- und Wolkengebilde weiss er mit sonst unerreichter Vollendung wiederzugeben, und seine technischen Vorzüge sichern ihm für immer die ruhmvolle Stellung, welche das Urtheil seiner Zeitgenossen ihm anweist.

Leopold Robert (geb. zu Chaux de Fond 1794, gest. zu Venedig 1835).

675 Neapolitanische Fischer vor der Abfahrt.
gest. von L. Prevost (Abdruck vor der Ueberarbeitung mit dem Roullet).

Léon Cogniet (geb. zu Paris 1794, lebt daselbst).

676 Der bethlehemitische Kindermord.
gest. von Raynolds.

Auguste Gendron (geb. um 1820, lebt zu Paris).

677 Florenz im 15. Jahrhundert.
gest. von Rollet.

Franz Xaver Winterhalter (geb. zu St. Blasien in Baden 1803, lebt in Paris und London).

678 Die Erzählung des Dekameron (Boccaccio's 100 Novellen).
gest. von F. Girard.

Heinrich Schopin (geb. zu Lübeck 1805, lebt in Paris).

679 Joseph wird von seinen Brüdern verkauft.
gest. von demselben.

Eduard Dubufe (geb. um 1815, lebt zu Paris).

680 Das Scherflein der armen Wittwe.
gest. von Jouanin.

Léon Bénouville (lebt zu Paris).

681 Der heilige Franciscus segnet sterbend seine Vaterstadt Assissi.
lithogr. von Soulange-Teissier.

Alexandre Calame (geb. zu Neufchatel 1810, lebt in Genf).

682 Italienische Küstengegenden und
683 Am Genfer See; Originallithographien.

Gruppe 26 und 27.

Belgier und Holländer im 19. Jahrhundert; Gallait, Biefve, de Keyser; van Hove, Waldorp, Koekkoek u. A.

Die neue belgische Kunst schloss sich, nachdem sie lange geruht und am Anfange unsres Jahrhunderts auch eine kurze klassische Periode durchwandert hatte, der französischen Richtung an, bildete sich inzwischen bald wieder an den nationalen Kunstwerken von Rubens, van Dyck u. a. grossen Meistern zu eigenthümlicher Selbstständigkeit aus. Die ruhmvolle historische Vergangenheit des kleinen Staates, der geistige Aufschwung, den die Revolution von 1830 wach gerufen, der Reichthum an alten kostbaren Kunstschätzen — Alles hat dazu beigetragen, Belgien zu dem Lande zu machen, in welchem die Kunst mehr als irgendwo anders mit dem Volke verwachsen ist, wo sie als Ausdruck des Volksgeistes hervortritt und wiederum vom Volke allgemein geschätzt und wenn es gilt, geschichtliche Momente zu verherrlichen, auf das Bereitwilligste unterstützt wird. Wir sehen daher besonders in der Historienmalerei höchst werthvolle Leistungen;

Gallait, Biefve, de Keyser, haben umfassende Werke geliefert, die mit Recht unsere Bewunderung erregen. Sowie der belgische Nationalcharakter zwischen dem französischen und deutschen steht, die französische Lebendigkeit mit deutschem Gemüth und deutscher Gründlichkeit vereinigend, so finden wir Aehnliches in den belgischen Kunstwerken und dürfen uns nicht wundern, wenn ihr erstes Auftreten in Deutschland um 1840 von ausserordentlichem Erfolge war. Die Kunstschulen von Brüssel und Antwerpen wurden bald darauf das ersehnte Ziel aller jungen deutschen Künstler, deutsche Ausstellungen waren mit belgisirten Arbeiten überfüllt, und noch jetzt träumt mancher Kunstfreund, dass die deutsche Malerei nur dann wahrhaft gedeihen könne, wenn sie sich, mindestens in Bezug auf Technik, der belgischen Manier in die Arme werfe. Wir sind anderer Meinung und glauben, dass zu der idealen Auffassung, durch welche deutsche Kunstwerke ihren eigenthümlichen Werth erhalten, die belgische Malweise ebensowenig passt, als das überwiegend realistische Wesen des belgischen Volkes an deutschen Kunstwerken für die Dauer Gefallen haben werde, obgleich selbst belgische Maler in neuester Zeit ganz deutsche Richtung mit Glück und grosser Anerkennung im Volke verfolgen.

In Holland nimmt man sich in neuerer Zeit ebenfalls die alten guten Meister des 17. Jahrhunderts zum Muster und fährt fort, in der beschränkten Sphäre, die dem Volkscharakter genügt, durch treue Nachahmung der Natur und feine Durchführung der Einzelheiten, namentlich im Genre, in Landschaft- und Thierstücken das Anerkennenswertheste zu leisten.

Nicaise de Keyser (geb. zu Santvliet 1813, lebt zu Antwerpen).

684 Van Dyks Abschied von Rubens bei seiner Abreise nach Italien.
gest. von A. Cornilliet.

Louis Gallait (geb. zu Tournay 1810, lebt zu Brüssel.

685 Egmont am Abend vor seiner Hinrichtung.
gest. von A. Martinet.

686 Die grosse Schützengilde von Brüssel kommt den hingerichteten Grafen Egmont und Oranien die letzte Ehre zu erweisen.
gest. von demselben.

Edouard de Biefve (geb. zu Brüssel 1808, lebt daselbst).

687 Der Compromiss der Edeln von Burgund im Jahre 1566.

Nicolas Pieneman (geb. zu Amersfoort 1810, lebt zu Amsterdam).

688 Der Tod des Admiral de Ruyter in der Seeschlacht von Mongibello.
gest. von J. W. Keyser.

Gruppe 27.

Karel Rochussen (geb. zu Rotterdam 1815).

689 Reitergefecht aus dem 17. Jahrhundert. Originallithographie wie die Folgenden.

Hubert van Hove (geb. im Haag 1814).

690 Junges Mädchen, Guirlanden windend.

Herman Frederik ten Kate (geb. im Haag 1822).

691 Holländisches Tanzvergnügen im Costüm des 17. Jahrhunderts.

Wauters Verschuring (geb. zu Amsterdam 1812).

692 Pferde auf der Weide.

Hendrik van den Sande Bakhuyzen (geb. im Haag 1795).

693 Kühe und Schafe am Wasser.

Bernard Cornelis Koekkoek (geb. zu Middelburg 1803).

694 Kühe und Ziegen am Bache.

Andreas Schelfhout (geb. im Haag 1787).

695 Holländische Winterlandschaft.

696 Winterlandschaft, ein Wirthshaus an einem gefrorenen Kanal.

J. Weissenbruch (geb. im Haag 1822).

697 Holländisches Stadtthor, eine Treckschuyte fährt in dem Kanal vorbei.

Jan Hendrik L. Meyer (geb. zu Amsterdam 1809).

698 Marine an der holländischen Küste.

Anton Waldorp (geb. in t'Bosch bei Amsterdam 1803).

699 Marine; zwei Küstenfahrer kreuzen gegen frischen Wind.

J. Bosboom (geb. im Haag 1817).

700 Parthie in dem Innern einer gothischen Kirche.

Pieter G. Vertin (geb. im Haag 1819).

701 Marktplatz in einer holländischen Stadt.

Bart. Jan van Hove (geb. im Haag 1790).

702 Stadtansicht an einem Kanal.

Wir haben bis hierher die Kunstleistungen in Italien, Spanien und Frankreich, ihre ersten Anfänge, ihren Höhepunkt und späteren Verfall kennen gelernt und wenden uns jetzt zur Eintritts-Stanze zurück, um einen ähnlichen Kreislauf des deutschen, niederländischen und englischen Kunststrebens zu verfolgen. Gegenüber den ältesten italienischen Arbeiten beginnen wir mit den altniederländischen und altdeutschen Kunstwerken, und zwar aus einer Epoche, in welcher die ersten Stufen der Entwickelung, wie es die aufgestellten Arbeiten zur Genüge ergeben werden, längst überschritten waren. An den italienischen Malerwerken konnten wir Schritt für Schritt die Wandelungen erkennen, welche die Kunstthätigkeit seit den ersten Jahrhunderten des Christenthums und unter seinem vorwaltenden Einfluss erlebte. Bei der nordischen Kunst treten uns zahlreiche Lücken entgegen. Während der Stürme der Reformation, die natürlich gegen Werke der bildendenden Kunst, in welchen der alte Glaube verherrlicht war, feindlich stimmen musste, ebenso in der französischen Revolution, gingen unzählige Kunstwerke verloren, und was der Zerstörung durch beide Weltbegebenheiten entgangen war, unterlag im vorigen Jahrhundert der Verachtung, welche der moderne, namentlich französische Classicismus gegen alles Mittelalterliche verbreitet hatte.*) Es ist eine hervortretende, nicht genug anzuerkennende Eigenthümlichkeit unserer Zeit, dass man in historischer und künstlerischer Pietät die Kunstwerke aller Epochen achtet, sammelt und zu erhalten sucht. Leider erscheint aber das, was namentlich bis zum Anfange des 15. Jahrhunderts vorhanden, im Vergleich zu der einstigen Pracht und Fülle nur wie eine Aufhäufung räthselvoller Trümmer.

Schon unter Carl dem Grossen entwickelte sich eine reiche Kunstthätigkeit, und die Beschreibung der mit Fresko-Malereien geschmückten Prachtbauten in Aachen und seines 100säuligen Palastes in Ingelheim beweisen, dass man sich die bedeutendsten Aufgaben aus der biblischen und weltlichen Geschichte gestellt und auf das grossartigste bewältigt hatte, wenn auch die Ausführung, nach Miniaturen zu urtheilen, die, für Carl gearbeitet, sich in der Bibliothek zu Paris befinden, noch in ziemlich roher Weise geschehen sein mag.

Am Ende des 10. Jahrhunderts berief die griechische Kaisertochter Theophano, die reiche Gemahlin Kaiser Otto's II., griechische (byzantinische) Künstler nach Deutschland, inzwischen ist deren Malweise, wenn auch von Einfluss, doch nie vorherrschend geworden;

*) Wie selbst Göthe noch 1820 darüber dachte, lesen wir in seinen Tages- und Jahresheften Bd. 32. S. 171 u. 172.

die ersten Anfänge germanischer Malerei mögen durch steife Gestalten und ungeschickte Gewandung wohl an gleichzeitige byzantinische Werke erinnern, bei genauerer Betrachtung finden wir sie aber in entschiedenem Gegensatz zu jenen, mit Geist und Gemüth erfüllt, den charakteristischen Stempel des nordischen Wesens tragend. Leider sind aus dieser Zeit nur wenige halbzerstörte Wandmalereien, ausserdem allein Miniaturen in handschriftlichen Werken übrig geblieben. Dass aber die Deutsche Malerei 50 Jahre früher als die Italienische unter Cimahue Vorzügliches geleistet haben muss, geht aus den bekannten Versen des „Parceval" (des Rittergedichts von Wolfram von Eschenbach, geschrieben 1205—1215), hervor:

Kein Maler von Köln oder Maestricht kann
Den Knappen malen so schön
Wie er zu Ross hier anzusehn.

und selbst in dem Nibelungenliede finden wir eine Stelle, die darauf hindeutet:

Da stand der Sohn Sieglindens so minniglich und schön,
Als ob er wär entworfen auf einem Pergamen
Von guten Meisters Händen . . . . .

Die Hauptthätigkeit fand die Malerei in den Kirchen, die meist in Rundbogenstyl erbaut, grosse für Wandmalereien besonders passende Flächen boten, welche denn auch allgemein damit geschmückt zu werden pflegten. Die Form der schlank aufstrebenden Hallen in den späteren germanischen (sogenannten gothischen) Kirchen im 12. Jahrhundert war dazu weniger geeignet, und selbst die Altäre wurden während einer langen Zeit nicht mit Gemälden, sondern mit bunten Holzsculpturen geziert. Dagegen füllte eine im edelsten Style gehaltene Glasmalerei die hohen Fenster; die Anfertigung kostbar gewirkter und gestickter Teppiche (Fastentücher) und Messgewänder wurden Aufgabe ernster Kunst: — vor Allem aber bildete sich in den Klöstern die Miniaturmalerei als Schmuck handschriftlicher Werke aus, von der, wie schon angedeutet, noch mancher Schatz in den reichen Bibliotheken zu Rom, Paris, London, München u. a. O. (s. Gruppe 29) übrig geblieben ist und aus der namentlich im 13. Jahrhundert ein durchgehendes Streben nach Schönheit in den schlanken Figuren, wenn auch noch ohne Kenntniss des menschlichen Körperbaues, mit einfach fliessenden Gewändern und heiterer Farbengebung hervortritt.

Die grossen Veränderungen der mittelalterlichen Zustände im Laufe des 14. Jahrhunderts: Trennung der staatlichen Interessen von denen der Kirche, die Hebung der Städte, der Reichthum ihrer Bewohner gaben auch der Kunst eine neue Richtung, die ausserdem durch Einführung von Tafelgemälden auf den Altären beeinflusst wurde, da man natürlich an weniger umfangreiche in der Nähe und im Einzelnen zu besichtigende Kunstwerke andere Forderungen als an Wandmalereien stellte. Die Kunst, die bisher nur von Mönchen betrieben war, ging

in die Hände der Laien über, die, in eigner Behausung, nach individuellen Ansichten und in eigenthümlicher Malweise zu arbeiten anfingen. Wesentliche Veränderungen in dem bis dahin bei allen germanischen Völkern ziemlich gleichartigen Styl waren die natürliche Folge davon, ebenso die Bildung von Schulen der verschiedensten Auffassung und Ausführung. So sehen wir unter Kaiser Carl IV. um 1350 eine Malerschule in Prag entstehen. Nürnberg zeigt uns eine Reihe von trefflichen Altarbildern, die um 1400 daselbst gemalt wurden. — Noch früher entwickelte sich eine Schule in Cöln, die in idealer Auffassung alle anderen übertraf, während sich in Frankreich, Burgund und Flandern durch die Kunstliebe der drei Söhne Johann's des Guten gefördert und, hervorgehend aus der dort auf unvergleichliche Weise getriebenen Miniaturmalerei eine mehr materielle aber in sorgsamster und farbenreichster Durchführung ausgezeichnete Schule heranbildete.

Gruppe 28.

Niederländer am Ausgange des 14. bis Ende des 15. Jahrhunderts. Altflandrische Schule von Hubert und Jan van Eyck, Rogier van Brügge, Memling u. A.

Wir beginnen unsre Aufstellung mit den Werken des Hubert und Jan van Eyck, 1366—1445, und ihrer Zeitgenossen, deren Grundzug, wie schon oben angedeutet, ähnlich wie bei der gleichzeitigen Umgestaltung der italienischen Malerei, sich in dem vorwiegenden Streben nach Naturtreue und realistischer Auffassung des Lebens kennzeichnet, und die Kunst im Gegensatz zu ihrem frühern Wirken im Dienst der Kirche, in selbstständigem Auftreten erblicken lässt. Ging die Naturwahrheit mehr auf die äussere Erscheinung, als auf den inneren Zusammenhang und die Bewegung der Gestalten aus, worin die italienischen Zeitgenossen bedeutend höheres leisteten, so erreicht sie dafür eine wunderbare Tiefe und Innigkeit des Ausdruckes eine so feine und liebevolle Ausführung der menschlichen Gestalten und landschaftlichen Umgebungen, dass ihre Erzeugnisse immer wieder als unversiegbare Quellen für die ernstere und gemüthvolle Auffassung der Kunst geschätzt werden müssen. — Das Hauptwerk der van Eyck's, an welchem erweislich beide Brüder gearbeitet haben, ist das aus vielen Tafeln zusammengesetzte Altarbild für die St. Bavokirche zu Gent, jetzt zum Theil dort, zum Theil in Berlin

vorhanden, zum Theil zerstört. Es stellt im Mittelbild die Anbetung des Lammes mit herbeiziehenden Schaaren der Gläubigen und umgeben von den Gestalten Gottes des Vaters, Mariä und Johannis, musicirender Engel, der ersten Aeltern, der Schutzpatrone und Stifter des Bildes u. s. w. dar, Alles in Bezug auf den grossen Grundgedanken der Versöhnung in sinnvollster Anordnung vereinigt. Heiliger Ernst geht durch die ganze Darstellung, der in den Hauptgestalten einen unaussprechlich edlen Ausdruck gewinnt; dabei ist die Ausführung von grösster Vollendung und in einem Farbenglanz, welchen erst jetzt die Malerei, nach den technischen Erfindungen der van Eycks, durch Anwendung von Oel und Harz zu erreichen vermochte. Mehr als von Hubert sind Bilder des vielbeschäftigten und weitberühmten Johan van Eyck, wie auch vorzügliche Miniaturen seiner Hand bekannt. Als ihr hervorragendster Schüler wird Rogier van Brügge bezeichnet. Die ihm zugeschriebenen Bilder (Nr. 704 und 705), welche indessen nach anderen Forschungen dem Justus van Gent angehören sollen, offenbaren eine gleich ernste Empfindung bei schönen Formen und tiefer Farbengebung. Von noch höherem Werthe sind die früher für Arbeiten von J v. Eyck und dem H. Memling gehaltenen Altarwerke (Nr. 700—702), in deren Meister man jetzt den wahren Rogier van Brügge zu erkennen glaubt, und deren poetische und grossartige Auffassung in der That einen der älteren Richtung nahe stehenden und in der Technik wohl erfahrenen Maler erkennen lässt. Sein Schüler Hans Memling bildete die realistische Richtung der Eyckschen Malweise in lebensvollster Schärfe aus. Seine Compositionen sind reich an eigenthümlichen Gedanken; lebendige Figuren bewegen sich in ihnen mit höchst naiver Haltung, die Köpfe sind oft von vollendetem Ausdruck, und dies Alles tritt uns in dem heitersten Farbenschmucke entgegen. Eine grosse Altartafel im Dom zu Lübeck, die Kreuzigung Christi darstellend, ist sein hervorragendstes Werk. Eine andere seiner geschätztesten Arbeiten ist der Reliquienkasten der heil. Ursula im Ursulinerinnenkloster zu Brügge, in dessen zierlicher Umrahmung von gothischer Architektur die Legende der Heiligen in einer Reihe höchst vollendeter Darstellungen vorgeführt wird. (Die davon ausgestellten Photographien sind interessant als eines der ersten Beispiele gelungener unmittelbarer Nachbildung von Malereien auf mechanischem Wege.) Endlich besitzt die Pinakothek zu München verschiedene vorzügliche Tafelbilder von Memling, unter denen insbesondere die 7 Freuden der Maria hervorzuheben sind.

Der Ruhm der flandrischen Schule verbreitete sich schon bei Lebzeiten der van Eycks über ganz Europa, und ihren entschiedenen Einfluss auf andere Malweisen erkennen wir, wie in allen deutschen Gegenden, so auch in Frankreich, Spanien und Italien. Es ist dies wol nicht allein dem grossartigen Handelsverkehr zuzuschreiben, durch welchen Flandern damals mit der ganzen civilisirten Welt in Verbin-

dung gebracht wurde, sondern mehr dem eigenthümlichen Wesen der Schule, welche die Herrlichkeit der äussern Welt in ansprechendster Weise aufzufassen und in heiterer Pracht und feinster Ausführung wiederzugeben verstand, daher in jener prunkliebenden Zeit allseitige Bewunderung erregen musste. Insbesondere wurde Frankreich von der flandrischen Malweise abhängig, und vortreffliche Miniaturen, die man unter andern von Jean Fouquet aus Tours, dem Hofmaler Ludwigs XI., noch besitzt (Nr. 728—766), lassen nur eine geringe Verschiedenheit erkennen, die in einem Annähern an idealere italienische Einflüsse bemerkbar wird.

Das Streben der Eyckschen Schule musste natürlich leicht auf Abwege führen und eine prosaische Auffassung des Lebens zu Tage fördern, wo nicht der künstlerische Geist der Meister veredelnd waltete.

Hubert van Eyck (geb. zu Maaseyck 1366, gest. zu Brügge 1426).

703 u. 704 (über der Thür.) Maria als Himmelskönigin und Johannes der Täufer; aus dem oberen Theile des berühmten Altarwerkes der St. Bavokirche zu Gent.
lith. von N. Strixner.

Jan van Eyck (geb. ebendaselbst um 1400, gest. ebendas. 1445).

705 St. Lukas, die Madonna malend; in der k. Pinakothek zu München, wie die sämmtlichen folgenden Gemälde des Strixner'schen Werkes.
lith. von N. Strixner.*)
(Das Bild wird von Einigen dem Meister des Altarwerkes Nr. 700 zugeschrieben.

706 St. Ursula, vor einer im Bau begriffenen gothischen Kirche sitzend; im Museum zu Antwerpen.
gest. von C. v. Noorde.

Rogier van Brügge (Schüler der van Eycks, geb. zu Brügge [?] 1366, gest. 1418 [?]).

707—709 Anbetung der heil. drei Könige, nebst den Flügelbildern: Die Verkündigung und die Darstellung Christi im Tempel.
lith. von N. Strixner und Bergmann.*)

Justus van Gent, (Schüler der van Eycks, blühte um 1470).

710 Anbetung der heil. drei Könige, nebst den Flügelbildern: Johannes der Täufer und St. Christoph mit dem Christkinde (nach Einigen von Rogier van Brügge).
lith. von N. Strixner und Freiwald.*)

711 König Melchisedek bringt Abraham Brod und Wein und

712 Das Wunder des Mannaregens; Flügelbilder eines Altars angeblich von Memling).
lith. von N. Strixner und C. Heindel.*)

---

*) Aus: Sammlung alt-, nieder- und oberdeutscher Gemälde der Brüder S. und M. Boisserée und J. Bertram. 114 Bl. lith. von J. Strixner. Stuttgart und München 1822 u. 32. Roy. fol. (Die häufig unrichtigen Bezeichnungen sind unberücksichtigt gelassen.)

Hugo van der Goes (Schüler der van Eycks, geb. zu Brügge [?], blühte um 1480).

713 Maria mit dem Kinde unter einem reich-gothischen Baldachin.
lith. von N. Strixner.

714 Mariä Verkündigung.
lith. von C. Heindel.

715 Maria, Johannes und die um Christum weinenden Frauen.
lith. von N. Strixner.

Hans Memling, nicht Hemling (geb. 1425, lebte zu Brügge, gest. nach 1499).

716 Die Geburt Christi und

717 Die Ausgiessung des heiligen Geistes; aus einem grossen Gemälde: Die sieben Freuden der Maria.
lith. von N. Strixner.

718–730 Darstellungen zur Legende der h. Ursula; von dem Reliquienschrein der Heiligen im St. Johannishospital zu Brügge.
Photographien nach dem Original von Edmond Fierlants.

731 (über der Thür.) Christus mit der Dornenkrone „Ecce homo!"
lith. von N. Strixner.

Unbekannter Meister aus der Schule der van Eycks.

732 Madonna in reicher Landschaft.
lith. von J. Bergmann.

Unbekannte alt-niederländische Meister.

733 Die Kreuzabnahme Christi; (vielleicht nach A. v. Ouwater) in der k. k. Gallerie Belvedere zu Wien.
lith. von J. Kriehuber.

734 Die Kreuzabnahme Christi.
lith. von N. Strixner.

Jean Fouquet (Hofmaler Ludwigs XI. von Frankreich, geb. zu Tours, blühte um 1490).

735–773 Miniaturen aus einem Gebetbuche; im Besitz des Hrn. Brentano zu Frankfurt a. M.
Photographien nach den Originalen.

Gruppe 29.

Die Schule von Köln und Martin Schongauer in Colmar.

Der Untergang fast aller bedeutendern Malerwerke aus früherer Zeit, den wir schon in der Einleitung besprochen haben, ist auch in der Kölner Schule zu beklagen. Wir beginnen daher auch hier mit einem Meister, der in seiner Eigenthümlichkeit so vollkommen erscheint, dass ihm eine lange Reihe von Künstlern vorausgegangen sein muss. Von seiner Person ist uns nur der dürftige Name „Meister Wilhelm" übrig geblieben. Die wenigen Arbeiten aber,

die Köln von ihm besitzt, zeigen uns in gewisser Beziehung das erreicht, wonach alle früheren germanischen Künstler gestrebt hatten: den schönsten Idealismus, — nicht der Form, der in Italien durch Kenntniss der Antike hervorgerufen wurde, sondern einen Idealismus des sittlichen Wollens, von dem dort in gleicher Weise allein die Werke des Fra Angelico da Fiesole durchdrungen waren. Hierbei ist sein Colorit ungemein licht und heiter, und seine Formen, wenn auch nur in äusserer Gestaltung, treten anmuthig und rund hervor. Der Einfluss dieses Meisters dehnte sich auf die erfreulichste Weise über den ganzen Niederrhein und über Westphalen aus, eine weitere Ausbildung der angedeuteten Richtung bekunden aber besonders die Arbeiten seines Kölner Schülers „Meister Stephan" (jetzt Stephan Löthener genannt). Er wusste seine Gestalten noch natürlicher zu beleben, ihnen individuellere Ausdruck zu verleihen, ohne die höhere Weihe zu schwächen, und so ist sein Hauptwerk, das berühmte Kölner Dombild, gemalt 1426, allseitig als das Höchste geachtet, was in altdeutscher Schule bis dahin war geschaffen worden. Ihm schliesst sich zunächst Martin Schongauer in Colmar an, ein Künstler von gleich hoher innerer Bedeutung. Der tiefe Ernst, der seinem ganzen Wesen zu Grunde gelegen haben muss, spiegelt sich in seinen Werken ab, überall tritt uns aus ihnen Würde, Schönheit und ächte Frömmigkeit entgegen, die gleich weit entfernt ist von befangener Devotion, wie von fanatischer Schwärmerei; die Anordnung im Ganzen verräth ein höheres künstlerisches Bewusstsein, während die einzelnen Gesichtszüge in gereifter Schönheit oft mit ergreifendster Empfindung zu uns reden. Man nennt ihn einen Schüler von Rogier van Brügge, aber in den uns übrig gebliebenen Malereien, besonders der „Maria im Rosenhag" im Münster zu Colmar, ist wenig von dem Realismus des Flanderers zu finden.

Die kurze Blüthenperiode einer auf ideale Darstellung gerichteten Kunst verschwand nur zu rasch vor dem realistischen Sinne, der die ganze geistige Welt im 15. Jahrhundert umgestaltete. — Im übrigen Deutschland sind nur vereinzelte Spuren ähnlicher Kunstrichtung in Wand-, Tafel- und Glasmalereien erhalten; noch vor der Mitte dieses Jahrhunderts wurde der Sieg der van Eyckschen Weise überall entschieden und brachte nun seinerseits ansehnliche Kunstwerke der neuen Auffassung hervor.

Wir haben hier einige Worte über den Kupferstich einzufügen. Wie schon früher bei Gruppe 2 und 11 angedeutet, ist die Erfindung desselben sicherlich den Deutschen, nicht den Italienern zuzuschreiben. Die unter Nr. 780—788 hier aufgestellten Originalarbeiten der Meister E. S.; Franz von Bocholt und Martin Schongauer werden die Vorzüge genugsam erkennen lassen, welche diese in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts lebenden Meister vor ihren italienischen Zeitgenossen, z. B. dem Andrea Mantegna, auszeichnen. Sie beherrschten die Technik bereits so vollkommen, dass sie

nicht allein wie die Italiener ihren Gestalten durch die einfachsten Linien Wahrheit und Leben zu geben vermochten, sondern schon die höchste Aufgabe der Kunst: die Physiognomien durch geistigen Ausdruck, Freude und Schmerz, im edelsten Sinne zu beleben im Stande waren. Kaum dürfte die Malerei zu irgend einer Zeit Bedeutenderes hervorgebracht haben, als wir es hier in den beiden Aposteln vom Meister **C. S.**, in der heiligen Helena von Franz von Bocholt und den verschiedenen Stichen von Martin Schongauer, namentlich in der Kreuzigung Christi mit den einfachsten Linien dargestellt finden.

Meister Wilhelm von Cöln (geb. zu Herle bei Aachen, lebte um 1360).

774 Die heilige Veronica mit dem Schweisstuche; in der Pinakothek zu München wie die folgenden.

775 St. Bartolomäus und St. Simon.

776 St. Mathias und St. Bernhard.
lith. von N. Strixner.

777 Krönung der Maria.

778 St. Magdalena, Papst Cornelius, St. Antonius der Einsiedler.

779 St. Katharina, St. Hubert, St. Hippolyt.
lith. von demselben.

Meister Stephan Löthener (geb. zu Constanz, gest. zu Köln 1452).

780 Das Kölner Dombild (gemalt um 1426 für die Rathhauscapelle daselbst). Im Mittelbilde die Anbetung der Könige, zu beiden Seiten die Patrone der Stadt Cöln, nämlich rechts St. Gereon mit seinen Kriegsgesellen, links St. Ursula mit ihren Geleitern und der Schaar ihrer Jungfrauen.
gest. von F. P. Massau.

Schule des Meister Wilhelm.

781 Anbetung der Könige; in der Pinakothek zu München.
lith. von N. Strixner.

Unbekannte Meister der Kölner Schule (vom Ende des 14. Jahrhunderts).

782 Madonna mit dem Kinde, sie hält eine blühende Wicke; in der Pinakothek zu München, wie die Folgenden.
lith. von N. Strixner.

783 St. Katharina.
lith. von N. Strixner und Schöninger.

784 St. Elisabeth.
lith. von N. Strixner und Atzinger.

Martin Schongauer, auch **Schön** (Schüler des Rogier van Brügge, geb. wahrscheinlich 1420 zu Ulm, gest. zu Colmar 1488).

785 St. Magdalena.
lith. von N. Strixner

Martin Schaffner (lebte zu Ulm von 1508—1539).

786 Der Tod der Maria; aus der Prälatur Messenhausen stammend.
lith. von N. Strixner.

Kupferstiche der ältesten deutschen Schule.*)

Der Meister E. S. (vom Jahre 1466, lebte in Oberdeutschland).

787 Die Kreuzschleppung, aus einer Folge von 9 Blättern zur Passion. Original, wie die sämmtlichen Folgenden.
Bartsch 22.

788 St. Andreas, und

789 St. Judas Thaddäus; aus einer Folge der 12 Apostel.
Bartsch (Anonymes) 29 u. 35. Dem Meister E. S. erst neuerdings zugeschrieben.

Martin Schongauer (s. oben).

790 Die Geburt Christi.
Bartsch 4.

791 Der Tod der Maria.
Bartsch 33.

792 Die Kreuzigung; aus einer Folge von 12 Blättern zur Passion.
Bartsch 17.

793 Maria mit dem Christkinde, welches eine Birne hält.
Bartsch 28.

794 St. Agnes.
Bartsch 62.

Franz von Bocholt (arbeitete um 1470).

795 St. Helena mit dem Kreuze Christi.
Bartsch 4.

Gruppe 30 und 31.

Die Schulen von Köln, Colmar und vom Niederrhein, bis zum Ausgange des 16. Jahrhunderts.

Der Einfluss der flandrischen Malweise wurde seit der Mitte des 15. Jahrhunderts um so vorherrschender und allgemeiner, als der prachtliebende Cultus jener Zeit in den farbenglänzenden und realistischen Darstellungen seinen bezeichnendsten Ausdruck fand. Schwer wird es dadurch, die Werke deutscher und flandrischer Maler mit Bestimmtheit von einander zu unterscheiden, um so mehr, als uns alle Nachrichten über ihre Persönlichkeiten, ja selbst über ihre Namen fehlen. Um sie einigermassen zu sondern und hergebrachte Irrthümer zu verbessern, hat man in neuester Zeit das offenbar von einer Hand herrührende nach dem bedeutendsten Werke bezeichnet, so z. B. Meister der Lyversberger Passion den Maler einer Reihe von Gemälden aus der Leidensgeschichte Christi genannt, die früher im Besitz des Hrn. Lyversberg in Köln waren, und die man unbegreiflicherweise dem Kupferstecher Israel von Meckenen zugeschrieben hatte. Scheint dieser Künstler mehr der Kölner Schule anzugehören, wie denn auch die meisten seiner Werke in und um Köln aufgefunden

*) Ausführliches in Passavant's Peintre graveur. Leipzig 1860.

worden sind, so ist der Meister einer andern Gruppe von Bildern, die fälschlich für Arbeiten des J. Schoreel gehalten wurden, jetzt nach dem bedeutendsten derselben der Meister vom Tode der Maria genannt, der niederländischen Schule zuzuweisen. Beide Maler gehören offenbar zu den hervorragendsten des Jahrhunderts. Ihre Werke, und insbesondere das letzt erwähnte Bild „der Tod der Maria" (Nr. 810—12), vereinigen mit der glücklichsten Anordnung der lebendig aufgefassten Gruppen die schönste, glänzendste Färbung. — Die eigenthümlichen Vorzüge dieser ganzen Richtung, treue und charakteristische Zeichnung, lebendiger Ausdruck und leuchtende Farbe, lassen nur den Sinn für Schönheit der Linien vermissen, der in der nordischen Kunst, wie schon öfter erwähnt, wegen Mangel an Kenntniss der Antike nicht zum Ausdruck kommen konnte. Hervorzuheben sind auch die Bildnisse jener Zeit, die in treuester Naturwahrheit und vollkommenster Ausführung nicht übertroffen sind. Ausser Köln und Colmar scheinen noch Calcar, Soest, Dortmund und andere Städte jener Gegend Sitze einer blühenden Kunstthätigkeit gewesen zu sein.

In freierer eigenthümlicher Auffassung, schon der späteren fantastischen Richtung sich annähernd, traten Rogier v. d. Weyde und sein jüngerer Zeitgenosse Quintin Messys auf; weniger in die mannigfaltige und bunte Fülle der Aeusserlichkeiten eingehend, streben beide in den heiligen Darstellungen nach ernstem, oft ergreifendem Ausdruck. Der letztere hat nur wenig gemalt, aber in seinem feinen Colorit und dem Ringen nach höherer geistiger Belebung der Formen Vorzügliches geleistet (das in vielen Gallerien, auch in unserm Museum vorhandene ihm zugeschriebene Bild „die beiden Geizhälse" ist seinen wirklich beglaubigten Arbeiten in flandrischen Kirchen durchaus unähnlich und gehört wahrscheinlich seinem Sohne an).

Dass der Mangel an äusserer Schönheit, dessen die nordische Kunst sich den gleichzeitigen italienischen Meistern gegenüber bewusst wurde, sich nicht durch ein Hingeben an fremdländische Kunstweise ersetzen lasse, beweisen die Werke einiger Meister, welche am Ausgange des 16. Jahrhunderts nach Italien wanderten, um die dortigen Vorzüge sich anzueignen. Die selbstständig ausgeführten Bilder des B. v. Orley, Schoreel, Mabuse u. A. sind in ihren Schwächen doch weit geniessbarer, als die späteren, in welchen eine unverarbeitete Mischung der fremden und einheimischen Elemente sich geltend macht. Noch spätere Künstler, welche mit Aufgabe aller heimischen Kunstweise vollständig in italienischen Manierismus versanken, sind hier unvertreten geblieben.

Conrad Fyolt (lebte zu Frankfurt von 1461 – 1476).

796 Kreuzabnahme Christi;

797 St. Hugo und der Stifter des Bildes;

798 St. Katharina und die Stifterin; in der Pinakothek zu München, wie die Folgenden.
lith. von N. Strixner und Schöninger.

Der Meister der Lyversberger Passion (früher fälschlich mit dem Kupferstecher Israel von Meckenen verwechselt, blühte zu Köln um 1460).

799 Mariae Darstellung im Tempel.
lith. von N. Strixner und Freymann.

800 Mariae Vermählung.
lith. von G. Heindel.

801 Mariae Verkündigung.
lith. von N. Strixner.

802 Mariae Himmelfahrt.
lith. von C. Heindel.

803 St Johannes, die Schrift auslegend.

804 St. Jacobus, St. Matthias und St. Andreas.

805 St. Paulus, St. Simon, St. Philippus.

806 St. Bartolomäus, Thomas und Johannes der Täufer.

807 St. Johannes, Matthäus und Petrus.

808 St. Jacobus d. Ä. und

809 St. Antonius d. Einsiedler.
sämmtl. lith. von N. Strixner.

Johann von Calcar (gest. zu Neapel 1546).

810 Die schmerzensreiche Mutter Maria.
lith. von N. Strixner.

Jacob Walch (von Nürnberg, geb. 1436, gest. 1500).

811 Brustbild eines Patriziers, angeblich S. Haller von Nürnberg.
lith. von N. Strixner.

Johannes Melem (blühte zu Köln um 1530).

812 Eignes Portrait des Malers.
lith. von N. Strixner und Freymann.

813 St. Heinrich,

814 St. Helena und

815 St. Agnes.
lith von N. Strixner.

816 St. Johannes.
lith. von J. Bergmann.

Gruppe 31.

Der Meister des „Todes Mariä", früher fälschlich **Johann Schoreel** (lebte um 1500 zu Köln).

818 Der Tod der Maria; mit den Seitenbildern:

819 Die Stifter des Bildes mit ihren Schutzheiligen St. Georg und St. Nicolaus, und

820 deren Frauen, mit den Heiligen St. Gudula und St. Katharina; in der Pinakothek zu München, wie die Folgenden.
lith. von N. Strixner und J. Bergmann.

821 Maria mit dem Kinde; ruhend auf der Flucht nach Egypten.
gest. von J. Bergmann.

Der Meister der „Bekehrung St. Thomä" (früher fälschlich mit Lucas von Leyden verwechselt; malte zu Köln um 1500).

822 St. Johannes der Evangelist und St. Margaretha.

823 St. Agnes, der Apostel Bartholomäus und St. Caecilia.

824 Der Apostel Jacobus und St. Christina.
lith. von N. Strixner, C. Heindel und J. Bergmann.

Johannes Melem (s. vorige Gruppe).

825 Maria mit dem Jesuskinde; neben ihr St. Dorothea und St. Katharina.
lith. von N. Strixner und F. Lauter.

Unbekannter Meister des 15. Jahrhunderts (fälschlich mit Quintin Messys verwechselt).

826 Die Beschneidung Christi.
lith. von J. Bergmann.

Quintin Messys (geb. zu Antwerpen um 1460, gest. daselbst 1531).

827 St. Lucas malt die Madonna.
gest. von A. Wierincx.

Bernhard von Orley, auch **Barent von Brüssel** genannt (geb. zu Brüssel um 1490).

828 Der heil. Norbert widerlegt die Glaubensansichten des Ketzers Tanchlin; in der Pinakothek zu München.
lith. von J. Bergmann.

Rogier van der Weyde (von Brügge, gest. zu Brüssel 1529).

829 Grablegung Christi.
gest. von H. Wierincx.

Michael Coxcie (geb. zu Mecheln 1497, gest. zu Antwerpen 1592).

830 Die heil. Barbara, und

831 Die heil. Katharina.
lith. von N. Strixner.

Pierre des Marés (um 1517).

832 Enthauptung des heil. Moritz; in der Pinakothek zu München.
lith. von J. Bergmann.

Gruppe 32.

Deutsche am Anfang des 16. Jahrhunderts; Dürer, Holbein, Cranach.

Die Blüthe der deutschen Malerei im 16. Jahrhundert, deren Träger wir in den drei Meistern dieser Gruppe erblicken, entfaltete sich in einer ganz andern Umgebung, als die der gleichzeitigen italienischen Kunst. — Die grosse geistige Bewegung der Reformation, das Wiederaufleben der Wissenschaft und der Sturz aller mittelalterlichen Anschauungen liessen in ihrem stürmischen Drange die Malerei im Norden nicht in der ruhigen Schönheitsfülle der südlichen Kunst sich entwickeln, auch entbehrte sie der Reste antiker Kunst, deren Vorbild in Italien von so tiefgreifender Wirkung war. Dafür erwuchs aus diesen Stürmen und aus der innerlich schaffenden und fantasiereichen Lebendigkeit der nordischen Natur überhaupt, wie sie im gothischen Baustyl sich so reich offenbart hatte, der Malerei jene eigenthümliche geistige Kraft des Ausdruckes, jene charakteristische Derbheit der Formen, die vielleicht nur wenige Jahrzehnte ruhiger Pflege bedurft hätte, um das höchste Ziel der Kunst zu erreichen. Ihr tiefes Eingehen in den Inhalt der Darstellungen, sowie die treffende Belebung aller Formen wird inzwischen für die fehlende äussere Schönheit genügende Entschädigung bieten.

Albrecht Dürer, der gefeierte Altmeister, der eigentliche Repräsentant der deutschen Kunst im 16. Jahrhundert, erfahren in ihren verschiedensten Zweigen: als Maler, Kupferstecher, Holz- und Steinschnitzer, selbst als Baumeister, dabei von umfassender wissenschaftlicher Bildung, — steht als Ideal eines echten deutschen Künstlers vor uns. Ein unerschöpflicher Reichthum des Geistes, eine Auffassungsgabe für die feinsten Bewegungen im menschlichen Leben, befähigten ihn, das Erhabene, wie die Aeusserungen naiver Anmuth und Gemüthlichkeit zu verstehen und wiederzugeben; dabei belebte ihn ein treuer ernster Sinn und das Streben nach gründlichem Studium in den einzelnen Zweigen seiner Kunst, was er durch mehrere von ihm ausgearbeitete theoretische Schriften bethätigte.

Der Hang zum Fantastischen, den die nordische Kunst schon in den frühesten Entwickelungsperioden kannte, trieb bei ihm herrliche Blüthen, deren geheimnissvoller Inhalt unwiderstehlich anzieht Wahrhaft Erstaunenswerthes hat er in dieser Richtung durch seine Darstellungen aus der Offenbarung Johannis geleistet und dem mystischen Inhalte derselben wunderbar klare Gestaltung gegeben. Seine Schöpfungen aus der Leidensgeschichte Christi, die er mehrfach bearbeitet hat, bekunden dagegen eine erhabene feierliche Stimmung, während Scenen aus

dem Leben der Maria in gemüthlich deutscher Weise dem liebgewonnenen Familienleben nachgebildet sind, wo dann Maria und Joseph als gute Eheleute getreulich den häuslichen Pflichten obliegen und dabei von kleinen Engelschaaren auf das Liebevollste bedient werden. Bildete er Gestalten aus der Fabelwelt der antiken Mythologie, so gestaltete er sie zu lebenskräftigem und verständlichem Ausdruck, und erfand eine Fülle origineller poetischer Darstellungen. Was immer seine Hand hervorbrachte, Figuren, Thiere, Landschaft und Bauwerk bis herab zum alltäglichen Geräth, zur verzierten Umrahmung, ist durchaus innerlich belebt und ausdrucksvoll. Vorzüglich bekunden seine eigenhändigen Kupferstiche und Holzschnitte eine wunderbare Freiheit und Meisterschaft der Zeichnung. — Eine fortschreitende Entwickelung seiner Leistungen ist äusserlich kaum wahrzunehmen, denn auch die frühesten Arbeiten (Nr. 867 u. 868) bekunden eine durchaus selbstständige Richtung. Dies Alles ist um so mehr zu bewundern, als durch die kleinbürgerlichen Verhältnisse seiner Umgebung die Erhebung über das Alltägliche, deren der Künstler für die höchsten Aufgaben bedarf, nicht gefördert wurde; ein kurzer Aufenthalt in Venedig, wohin ihm sein Ruhm vorausgeeilt war und wo er hohe Anerkennung fand, und später eine Reise nach den Niederlanden, die ihn nach Brüssel und an den Hof der Statthalterin führte, unterbrachen allein in seinem Leben die heimathliche angestrengteste, zur Erhaltung seines beschränkten Haushaltes nöthige Thätigkeit. Der reiche Inhalt seines Schaffens wird sich an den aufgestellten Werken genugsam erkennen lassen. Den unbestrittenen Gipfelpunkt derselben bildet das Gemälde der vier Apostel, welches er als Ausdruck seiner Dankbarkeit und zugleich seiner protestantischen Gesinnung seiner Vaterstadt Nürnberg stiftete, von der es im 17. Jahrhundert schmählich nach München weggegeben wurde. Hier hat er sich von aller Unschönheit und fantastischer Willkühr zu den reinen Formen der höchsten Kunst emporgeschwungen und ein Werk geschaffen, das zu allen Zeiten gerechte Bewunderung verdienen und finden wird.

Seine vorzüglichsten Schüler waren H. v. Kulmbach, G. Pens, A. Altdorfer, Bart. und Joh. Seb. Beham, Aldegrever; weniger jedoch durch Gemälde, als durch zahlreiche kleine Kupferstiche von feinster Ausführung und Lebendigkeit bedeutend. Unter den Malern der schwäbischen Schule, die sich neben Dürer ausbildeten, ist Hans Burgkmaier zu erwähnen, den Kaiser Maximilian viel beschäftigte.

Einen eigenthümlichen Ausdruck gewann die Kunst auch in den Werken Lukas Cranachs, des Hauptmeisters der gleichzeitigen sächsischen Malerschule. Seine reiche Thätigkeit unter wechselvollen Schicksalen als Hofmaler dreier sächsischer Churfürsten, Friedrich des Weisen, Johann des Beständigen und Friedrich des Grossmüthigen, von denen er den Ersteren nach dem gelobten Lande be-

gleitete und dem Letztern in die 5jährige Gefangenschaft folgte; als wärmster Freund Luthers, Melanchthons und der Reformation, denen er als Bürgermeister von Wittenberg gute Dienste leistete, stellte ihn unter die hervorragendsten Persönlichkeiten der sächsischen Geschichte. Weniger tief und schwungvoll als Dürer in seinen Kunstschöpfungen erreicht er dagegen eine grosse Innigkeit und Lieblichkeit in den gemüthvollen und heiteren, — einen charaktervollen Ernst in den tragischen Darstellungen; vor Allem weiss er die natürliche Anmuth der Frauen- und Kindergestalten ansprechend wiederzugeben, während seine bösen Charaktere — Krieger, Juden und dergl. durch ihre Hässlichkeit und karrikirte Auffassung meistens abstossend erscheinen. Auch er überliess sich zuweilen der allgemeinen Zeitrichtung für das Fantastische, und erscheint in solchen gewöhnlich mit der grössten Sorgfalt durchgeführten kleinen Arbeiten mit allem Zauber, welchen die Poesie der Märchenwelt zu bieten vermag. Seine Hauptwerke verherrlichen die Reformation in ihren Helden und Symbolen, und das Wirken der beiden grossen Meister Dürer und Cranach widerspricht entschieden der Behauptung, dass die evangelische Kirche nicht vermöge, der Malerei in ihrem Dienste lebensvolle Stoffe zu bieten; der ungünstige Einfluss, den ihre Verbreitung auf die künstlerische Entwickelung ausübte, beruht offenbar, von äusserlichen Hemmnissen abgesehen, vorzüglich darauf, dass die Lehre von der Werkheiligkeit durch die Reformation verworfen wurde, und damit die hauptsächlichste Triebfeder für bisher so umfassende Stiftungen kirchlicher Kunstwerke verloren ging.

Der dritte grosse Meister des 16. Jahrhunderts ist Hans Holbein der jüngere. Begünstigt durch seine Geburt in einer der hervorragendsten Malerfamilien zu Augsburg, welche die realistische Darstellungsweise ihrer Zeit, gleich den übrigen oberdeutschen Schulen, aber in selbstständiger und von flandrischem Einflusse wenig abhängiger Weise ausgebildet hatte, erreichte er schon in früher Jugend die grosse technische Vollendung, welche ihn zur freiesten Wiedergabe seiner Empfindungen befähigte Den religiösen Interessen seiner Zeit als solchen stand er ferner; in den wenigen heiligen Darstellungen, die man von ihm kennt, vor allem in der berühmten Dresdner Madonna, erreicht er eine Schönheit der Köpfe, eine so würdige Ruhe der Gestalten, dass er als der einzige deutsche Künstler seiner Zeit bezeichnet werden muss, dem es beschieden war, in der Schönheit der körperlichen Formen das Mittel zu höchstem geistigen Ausdrucke zu finden. Wahrscheinlich lernte er in Basel, wohin er mit seiner Familie übersiedelte, oder an Ort und Stelle italienische Kunstwerke kennen und wusste ihren Einfluss in freier Kraft zu verarbeiten. Aecht deutsch ist er in seinem berühmten Todtentanze, in welchem er zugleich eines der bewunderungswürdigsten Holzschnittwerke geliefert hat, das, wenn nicht von seiner eignen Hand, doch sicher unter seiner speciellen Ueberwachung entstanden ist. Es giebt uns

eine meisterhafte Schilderung jener schauerlich humoristischen Gewalt des Todes in den verschiedensten Lebensverhältnissen. Vor allem bedeutend sind seine Bildnisse, die ihm unvergänglichen Ruhm sichern. Leider wurde er, nachdem er 1523 nach England an den Hof Heinrichs VIII. gegangen, von Aufträgen dieser Art so überhäuft, dass seine Thätigkeit für die historische Kunst damit als abgeschlossen anzusehen ist. Eine Schule hatte Holbein in Basel nicht gründen können, und so müssen wir auch sein Wirken als eine rasch verwelkende Blüthe betrachten.

Nach dem Tode der drei grossen Meister dieser Gruppe sehen wir in unserm, durch äussere und innere Kämpfe zerrütteten Vaterlande die Kunst auf beinah zwei Jahrhunderte in tiefen Verfall versinken, und nur vereinzelte Erscheinungen bezeichnen den langen Zeitraum, während dessen in den stammverwandten Niederlanden die Malerei eine der glänzendsten Entwickelungsstufen erlebte.

Albrecht Dürer (geb. zu Nürnberg 1471, gest. daselbst 1528).

833 Der Leichnam Christi, von den Seinigen betrauert; in der k. Pinakothek zu München.
lith. von N. Strixner und Bergmann.

834 Die Heiligen: Joseph und Joachim; und

835 Simon und Lazarus; vom J. 1523; in der k. Pinakothek zu München.
lith. von N. Strixner.

836 a. Karl der Grosse; in der Gallerie des Landauer Brüderhauses zu Nürnberg.
gest. von A. Reindel.

836 b. Brustbild eines Mannes; in der k. Pinakothek zu München.
lith. von N. Strixner.

837 u. 38 Die vier Apostel, Paulus und Markus, Petrus und Johannes; gemalt 1526; jetzt in der k. Pinakothek zu München.
gest. von A. Reindel (Druck vor aller Schrift).

839 Hieronymus Holzschuher, Patrizier in Nürnberg; gemalt 1526; im Besitz der Familie v. Holzschuher in Nürnberg.
gest. von Ph. Wagner.

Originalstiche:

840 Junges Mädchen, in der Tracht der Nürnberger Patrizierbräute, hält, von einem wilden Mann umfasst, ein Wappen mit Todtenkopf (1503).
Barsch 101.

841 Ein deutscher Lanzknechts-Fahnenträger.
Bartsch 87.

842 St. Georg zu Pferd (1508).
Bartsch 54.

843—854 Titel und zehn Darstellungen aus der Leidensgeschichte Christi (1509 - 1512).
Bartsch 3, 4, 5, 6, 8, 10, 13, 14, 15, 16, 17 (erster Druck).

855 Maria reicht dem Christkind eine Birne (1511).
Bartsch 41.

856 Eine Hexe auf den Blocksberg reitend mit vier Genien.
Bartsch 67.

857 Apollo uno Diana.
Bartsch 68 (erster Druck).

858 Christus am Kreuz, zwischen Maria und Johannes, genannt der „Degenknopf", da die Platte für einen Degenknopf (wahrscheinlicher für eine Hutzierrath) des Kaiser Maximilian I. gestochen sein soll.
Bartsch 23. (Photographie nach dem ungemein seltnen und kostbaren Original.)

859 Die Melancholie (1514).
Bartsch 74.

860 St. Thomas, aus einer Folge von 5 Aposteln (1514).
Bartsch 48.

861 Schwebender Engel mit dem Schweisstuch der h. Veronika (1516). Radirt.
Bartsch 28.

862 Gruppe von sechs Officieren und Soldaten.
Bartsch 88.

863 Maria von zwei Engeln gekrönt (1518).
Bartsch 39.

864 Churfürst Friedrich der Weise von Sachsen (1524).
Bartsch 104.

865 Philipp Melanchthon (1526).
Bartsch 106.

866 Erasmus von Rotterdam (1526).
Bartsch 107.

Originalholzschnitte:

867 Die vier Reiter mit Schwert, Bogen, Waage und Sense, und

868 Die vier losgelassenen Engel vom Euphrat tödten ein Dritttheil der Menschheit; 2 Blatt aus der Folge von 16 Darstellungen zur Offenbarung Johannis (1498).
Bartsch 64 u. 69.

869 Christus am Kreuz, drei Engel fangen das Blut auf (gen. das grosse Kreuz).
Bartsch 58.

870 Mariä Geburt,

871 a. Mariä Darstellung im Tempel,

871 b. Mariä Besuch bei Elisabeth,

872 Mariä Verlobung;

873 Die Anbetung der Könige,

874 Die Beschneidung Christi,

875 Die heilige Familie in ihrer Häuslichkeit und

976 Mariä Himmelfahrt, 8 Blatt aus der Folge von 20 Darstellungen zum Leben der Maria (1504—10).
Bartsch 80, 81, 82, 86, 87, 90, 91.

877 Das Abendmahl,

878 Die Grablegung und

879 Das jüngste Gericht; 3 Blatt aus der Folge von 37 Darstellungen zur Leidensgeschichte Christi, (kleine Passion) v. J. 1509—10.
Bartsch 24, 44 u. 52.

880 Die Marter der 10000 Heiligen zu Nikodemia in Bithynien.
Bartsch 117.

881 Die Enthauptung Johannis (1510).
Bartsch 125.

882 Herodias mit dem Haupte Johannis (1511).
Bartsch 126.

883 Christus von einem Krieger verspottet, (Titelbild.)

884 Die Kreuztragung,

885 Die Kreuzigung und

886 Die Grablegung Christi, 4 Blatt aus der Folge von 12 Darstellungen zur Leidensgeschichte; (grosse Passion.) v. J. 1510.
Bartsch 4, 10, 11, 12.

887 Maria mit dem Kinde im Freien, zu ihren Füssen drei Kaninchen.
Bartsch 102.

888 Die heilige Familie (mit der Zither), 1511,
Bartsch 97.

889 Maria mit dem Kinde, von Engeln gekrönt (1518).
Bartsch 101.

Originalstiche von Dürer's Schülern und Nachfolgern („die Kleinmeister").

Albrecht Altdorfer (geb. zu Altdorf in Bayern 1488, gest. zu Regensburg 1538).

890 St. Hieronymus, im Hof eines verfallenen Gebäudes.
Bartsch 22.

Heinrich Aldegrever (geb. zu Soest 1502, später Schüler Dürer's, gest. das. 1562).

891 Adam und Eva arbeiten im Schweisse ihres Angesichts; aus einer Folge von 6 Darstellungen.
Bartsch 6.

892 Der Tod umfasst einen Bischof; aus einer Folge von 8 Darstellungen: Die Macht des Todes.
Bartsch 141.

Barthel Beham (Schüler Dürer's, geb. zu Nürnberg 1502, gest. in Rom [?] 1540.)

893 Kampf der nackten Männer.
Bartsch 17. Sehr selten. Abdruck vor gänzlicher Vollendung des Grundes.

894 Maria, im Begriff, das Kind in die Wiege zu legen, welche die h. Anna zurechtmacht.
Bartsch 13.

895 Hellebardier zu Pferd.
Bartsch 49.

Hans Sebald Beham (Schüler Dürer's und Neffe des Vor., geb. zu Nürnberg 1500, gest. zu Frankfurt um 1550).

896 Der verlorene Sohn bei der Schweineheerde.
Bartsch 85.

897 Cleopatra tödtet sich durch einen Natterbiss.
Bartsch 77.

898 Die Geduld.
Bartsch 138.

899 Das Glück.
Bartsch 140.

900 Das Unglück.
Bartsch 141.

901—906 Zwölf Paare tanzender Bauern mit den Monatsnamen.
Bartsch 154—159.

907 Drei Lanzknechte auf Vorposten.
Bartsch 196.

908 Artilleristen mit Pulverfässern vor einer brennenden Stadt.
Bartsch 197.

909 Amor hält eine Bandrolle mit dem römischen Alphabet.
Bartsch 229.

910 Ornament mit Genien und Thiergestalten.
Bartsch 236.

Georg Penez (Schüler Dürer's, geb. zu Nürnberg 1500, nach nach längerm Aufenthalt in Italien gest. zu Breslau 1550).

911 Die Hungrigen speisen, und

912 Die Fremdlinge beherbergen; aus einer Folge von Darstellungen der 7 Werke der Barmherzigkeit.
Bartsch 58 u. 62.

913 Medea übergiebt dem Jason ihre Haus-Götterbilder.
Bartsch 71.

Lukas Cranach, der Aeltere (geb. zu Cranach 1472, gest. zu Wittenberg 1553).

914 Die Ehebrecherin vor Christo; in der k. Pinakothek zu München.
lith. von N. Strixner.

915 Maria mit dem Kinde und Elisabeth; im Besitz von C. Lampe in Leipzig.
lith. von G. Koch

916 Die Kreuzabnahme Christi; Originalholzschnitt.
Bartsch 18.

917 Die Marter des heil. Erasmus; ebenso (1506).
Bartsch 59.

918 Der büssende heil. Hieronymus; ebenso (1509).
Bartsch 63.

919 u. 920 Die Heiligen Barbara und Katharina; ebenso.
Bartsch 69 u. 71.

921 Ruhe auf der Flucht nach Aegypten; Holzschnitt in Clair obscur, von 1509, die älteste bekannte Arbeit dieser Art.
Bartsch 3. Copie aus R. Weigel's Holzschnittwerk.

922 Der Churfürst Ernst von Sachsen ruft das Jesuskind an; Originalholzschnitt, ebenso.
Bartsch 77.

923 u. 924 St. Paulus und Petrus und

925—928 St. Paulus, Andreas, Matthias und Judas; Holzschnitte aus dem Wittenberger Heiligthumsbuch von 1509.
Bartsch 92, 93, 96, 100, 106 u. 109. Lith. Copien aus Falke und v. Eye's Gallerie der Meisterwerke altdeutscher Holzschneidekunst. Nürnberg 1858. fol.

Hans Holbein der Jüngere (geb. zu Augsburg 1498, gest. zu London 1554).

929 St. Elisabeth, Almosen austheilend, und

930 St. Barbara; Jugendarbeiten des Meisters, in der Pinakothek zu München.
lith. von N. Strixner.

931 Madonna, zu ihren Füssen die Familie des Bürgermeister Meyer in Basel. (Die lateinische Unterschrift giebt den Inhalt unrichtig) In der Gallerie zu Dresden.
gest. von M. Steinla.

932 Erasmus von Rotterdam mit dem Terminus; Originalholzschnitt.
Erster Abdruck mit kleiner Schrift.

933—55 23 Blätter aus dem Todtentanz; nach Holbein's Zeichnungen in Holz geschnitten von Hans Lützelburger.
Copien in Lithographie von J. Schlotthauer.

956 Bildniss des Erasmus von Rotterdam.
gest. von Wenzel Hollar.

957 Brustbild der betenden Maria.
gest. von C. Barth.

958 a. Maria mit dem Kinde.
gest. von C. Agricola.

Unbekannter Meister.

958 b. Ein ächter Göckelhahn; Meisterstück der Holzschneidekunst in einfachster und kräftigster Zeichnung.

Gruppe 33.

Niederländer im 16. Jahrhundert, Lucas v. Leyden und seine Nachfolger; Goltzius als Stecher u. A.

In den Niederlanden war die sturmbewegte Zeit des 16. Jahrhunderts nicht minder von blutigen Kämpfen und heftigen Glaubensstreitigkeiten erfüllt wie in Deutschland; allein die Kräftigung des Nationalgefühls, welches aus den Befreiungskämpfen vom spanischen Joch hervorging, bildete mit dem gewohnten Kunstbedürfniss die neue Grundlage, auf der eine unermesslich reiche Thätigkeit sich entwickelte.

Den Aufschwung, welchen wir an der Kunstweise Dürers, Holbeins und Cranachs wahrgenommen, bezeichnet für Holland Lucas van Leyden, ein Meister, der zwar in jeder Beziehung unter seinen deutschen Zeitgenossen stand, historische Aufgaben nur in sehr weltlicher Auffassung zu lösen vermochte, der aber in seinen Malereien wie in zahlreichen hochgeschätzten Kupferstichen durch naturgetreue Lebendigkeit und charakteristische Darstellung eine ungewöhnliche Begabung bekundete. Seine Schüler und Nachahmer, Bartholom. Spranger, Carl van Mander, Peter de Witte, Abraham Bloemaert u. A., huldigten noch mehr dem herrschenden Zeitgeist und ihre Arbeiten bieten das treueste Spiegelbild des ausgelassenen Lebens, welches in der Fülle gewonnener Reichthümer damals geführt wurde. Aecht religiöses Interesse trat gegen die Nebenbezüge vollständig zurück, Schilderung des tollen Treibens der vornehmen und niederen Stände werden zur Hauptaufgabe, und bei grosser Gewandtheit in der Zeichnung gestaltet sich nach und nach eine Ma-

nier, die zu den bizarresten Schöpfungen verleitet. Hierneben entwickelt sich namentlich durch Hendrik Goltzius eine freie und glänzende Technik des Kupferstichs. Er wusste nicht allein die Werke der älteren Meister in ihrer fein durchgebildeten Formenbezeichnung auf das treueste nachzuahmen, sondern erstrebte auch in eigenen Werken einen Effekt der schwungvollen und kräftigen Linienführung, so dass er trotz seiner Manierirtheit den Grund für die bedeutende Ausbildung der Kupferstecherkunst legte, welche wir bald darauf in den Werken von Egidius Sadeler, Pontius, Bolswert u. A. zu bewundern haben.

Die in italienischem Einfluss befangenen Meister jener Zeit, Franz Floris, Martin de Vos. Octavius v. Veen u. A. sind sind in ihren unselbsständigen und unerfreulichen Leistungen hier nicht vertreten.

Lucas Jacobsz, genannt **Lucas von Leyden** (geb. zu Leyden 1494, gest. daselbst 1533)

959 Die heilige Familie ruhend auf der Flucht nach Aegypten; Originalstich wie die Folgenden.
Bartsch 38.

960 Die Rückkehr des verlornen Sohnes.
Bartsch 78.

961 Ruhende Pilger.
Bartsch 143.

962 Der Zahnarzt.
Bartsch 157.

963 Zwei Amoretten mit Waffenstücken.
Bartsch 165.

964 Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes; Originalholzschnitt aus der holländischen Chronik; Leyden 1517, und wahrscheinlich von einem Abklatsch (Cliché) gedruckt.
Weigel's Kunst-Katalog 8550.

965 Judith im Zelte des Holofernes.
gest. von J. Saenredam. Bartsch 108.

Bartholomeus Spranger (geb. zu Antwerpen 1546, gest. zu Prag um 1626).

966 Die heilige Familie mit dem kleinen Johannes und drei musicirenden Engeln.
gest. von J. Sadeler.

967 Die Anbetung der Hirten.
gest. von Johan Muller.

Karel van Mander (d. A. geb. zu Meulebeck 1548, gest. zu Amsterdam 1606).

968 Der „verlorne Sohn" verprasst sein Gut im Kreise buhlerischer Frauen aus einem Cyclus von 4 Compositionen zu demselben Gleichniss).
gest. von J. de Gheyn.

Pieter de Witte, gen. **Candidus** (geb. zu Brügge 1548, gest. zu Amsterdam 1505).

969 Die Anbetung der Hirten.
gest. von L. Kilian.

Hendrik Goltzius (geb. zu Melebrecht 1558, gest. zu Harlem 1617).

970 Die Beschneidung Christi; in Dürer's Manier.

971 Anbetung der heil. drei Könige; in Lucas von Leyden's Manier, und

972 Heilige Familie; in der Manier von F. Barocci [Fiori]. Originalstiche aus der Folge von sechs Blatt der sogenannten Meisterwerke des Goltzius, in deren übrigen er noch Rafael, Parmeggiano und Ponte Bassano nachahmte).
Bartsch 18, 19 u. 20.

973 Fahnenträger der holländischen Infanterie; Originalstich.
Bartsch 125.

974 Hercules tödtet den Riesen Cacus; und

975 Ein Magier in einer Felsenhöhle; Holzschnitte in Clairobscur von 3 Platten.
Bartsch 231 u. 238. Copien aus Falke und Eye's Gallerie (s. Nr. 925).

976 Diana entdeckt die Schuld der Callisto.
gest. von J. Saenredam. Bartsch 52.

Nicolaas de Bruyn (geb. zu Antwerpen um 1570).

977 Der Königin von Saba Besuch bei dem König Salomo; Originalstich.

David Vinckeboems (geb zu Mecheln 1578, gest. zu Musterd 1629).

978 Glänzendes Fest im Garten eines fürstlichen Schlosses.
gest. von Nic. de Bruyn.

Egidius Hondekoeter (geb. zu Utrecht 1583, gest. 1653.)

979 Landschaft mit dem jungen Tobias.
gest. von J. v. Londerseel.

Egidius (Gillis) Sadeler, genannt der Phoenix der Kupferstecherkunst (geb. zu Antwerpen 1570, gest. zu Prag 1629).

980 Portrait des Kaiser Mathias, mit reicher allegorischer Umgebung; Originalstich.

Jonas Suyderhoef (Kupferstecher, geb. zu Leyden 1600, gest. gest. nach 1668).

981 Portrait des Hendrik Goltzius; nach ihm selbst (?) und

982 Portrait des Erzherzogs Maximilian von Oesterreich; nach P. P. Rubens. (3 Portraits in einem Rahmen über der Thür.)

Michiel Johan Mierevelt (geb. zu Delft 1568, gest. daselbst 1641).

983 Axel Oxenstierna, Kanzler Gustav Adolphs von Schweden.
gest. von W. T. Delff.

984 Gustav Adolph, König von Schweden (beide über der Thür).
gest. von demselben.

Gruppe 34 und 35.

Niederländer am Ausgange des 16. und Anfange des 17. Jahrhunderts; Schule von Brabant, Rubens und seine Schüler.

Am Ausgange des 16. Jahrhunderts trat in den Niederlanden ein eigenthümliches Lebenselement in die Malerei. Die im Gefolge der Reformation sich ausbreitenden neuen Ideen mit ihrem selbstständigen Aufschwunge und die ungemeine Energie, mit welcher die Nation für Glauben und Freiheit sich gegen das spanische Joch erhoben hatte, entzündeten auch in der Kunst ein Streben, das zu neuem kräftigerem Formenausdruck führen musste. Die confessionelle Spaltung in dem unter spanischer Herrschaft katholisch gebliebenen Belgien und dem freigewordenen Holland liess aber auf beiden Seiten eine durchaus verschiedene Kunstblüthe hervorgehen, die in Rubens und Rembrandt ihre bezeichnenden Vertreter fand.

Peter Paul Rubens bietet wie wenige Andere das Bild eines ruhmvollen und glänzenden Künstlerlebens. Von unbegreiflicher Fruchtbarkeit und Arbeitskraft, errang er Reichthum und Ehre in Fülle; fein gebildet und selbst als Diplomat thätig, erfreute er sich des Umganges der ersten Männer seiner Zeit und wusste in einer beinahe fürstlichen Haushaltung seine Güter genussreich zu verwenden. In seinen zahllosen Gemälden aller Richtungen ist es immer die Freude am vollen Leben, die Macht des Ausdrucks in leidenschaftlichen und erregten Handlungen, aus welcher seine kühne und zugleich farbenprächtige Malweise hervorgegangen erscheint. Ruhige Erhabenheit und Anmuth sind ihm fremd und seine Formen sind häufig von allzu sinnlicher Fülle; auch seine eigenthümliche Farbe mit ihren schillernden Lichtern und glühenden Schatten erscheint mehr als willkührliche denn als veredelnde Auffassung der Natur, allein seine ungemeine Frische und das innerliche Leben aller seiner Gestalten verräth überall die Hand eines grossen Meisters. — Sein 7jähriger Aufenthalt in Italien liess ihm an Tizian und Paul Veronese die erste Grundlage für sein späteres, ganz selbsständiges Auftreten finden. Seine berühmtesten Bilder sind die Kreuzerrichtung und die Kreuzabnahme im Dom zu Antwerpen, denen eine grosse Anzahl von gewaltigen Kirchenbildern sich anreiht, die theils noch monumental aufgestellt, theils in fast alle Gallerien Europas zerstreut sind. Neben den religiösen, historischen und besonders den mit ungemeiner Lebendigkeit aufgefassten allegorischen Gegenständen beherrschte er Portrait, Thierscenen, Landschaften und Stilleben mit gleicher Meisterschaft und von seinem Einflusse auf alle Kunstzweige geben die Werke seiner zahlreichen Schüler Zeugniss, die aus der vielbeschäftigten Werkstätte des Meisters hervorgingen. Ausser van Dyk, dessen hervorragende

Bedeutung die nächste Gruppe schildert, waren Gerhard Seghers, Jacob Jordaens, A. van Diepenbeke, E. Quellinus u. A. in seinem Geiste thätig; jedoch mehr der äusseren und bald übertriebenen Formengebung, als der inneren Auffassung nach; häufig unedel in höheren Darstellungen, aber von humoristischer Derbheit in ihren niederen Genrebildern. Rubens' Einfluss blieb in vielen Beziehungen bis tief in das 18. Jahrhundert ein bedeutender.

Peter Paul Rubens (geb. zu Köln, wo seine Aeltern auf der Flucht von Antwerpen sich aufhielten, 1577, gest. zu Antwerpen 1640).

985 Die Ueberwältigung Simson's; in der k. Pinakothek zu München.
lith. von F. Piloty.

986 Mariae Besuch bei Elisabeth; Flügelbild der Kreuzabnahme in Antwerpen.
gest. von P. de Jode jun. (Bartsch 4.)

987 Die Anbetung der Hirten.
gest. von P. Pontius. (Dr. vor der Adresse.)

988 Der bethlehemitische Kindermord; in der k. Gallerie zu Schleisheim.
gest. von demselben. (Dr. vor der Adr.)

989 Maria Magdalena salbt die Füsse des Herrn; in der Gallerie zu Houghton.
gest. von R. Earlom.

990 Christus am Kreuz zwischen den beiden Schächern; im Museum zu Antwerpen.
gest. von S. a Bolswert.

991 Die Kreuzabnahme Christi; Altarbild in der Kathedrale zu Antwerpen.
gest. von L. A. Claessens.

992 Mariae Himmelfahrt; in der Karmeliterkirche zu Brüssel.
gest. von P. Pontius.

993 Heilige Familie vor einer Nische.
gest. von J. Witdouck.

994 Heilige Familie in einer Laube.
gest. von S. a Bolswert.

995 Herodias empfängt das Haupt Johannis; in der Gallerie zu Castel Howard.
gest. von P. Pontius.

996 Der Triumph des Glaubens, oder die Zerstörung des Götzendienstes; im Kloster Loeches bei Madrid.
gest. von S. a Bolswert.

997 Ein Wunder des heil. Ignatius von Loyola; in der Gallerie des Belvedere zu Wien.
gest. von J. Marinus.

998 Phoebe und Elaira, Töchter des Leukippos, durch Castor und Pollux entführt; in der k. Pinakothek zu München.
lith. von W. Flachenecker.

999 Der Liebesgarten; in der k. Gallerie zu Dresden.
gest. von L. Lempereur.

1000 Löwen im Kampf mit Reitern; in der k. Pinakothek zu München.
gest. von S. a Bolswert.

Gruppe 35.

P. P. Rubens (s. oben).

1001 Die vier Kirchenväter Ambrosius, Gregorius, Hieronymus und Augustinus.
gest. von C. van Dalen. (erster Druck.)

1002 Portrait des Erzherzogs Albert von Oesterreich; im Rathhaus zu Antwerpen.
gest. von Johan Muller.

1003 Portrait der Erzherzogin Isabella Clara, Infantin von Spanien, ebendaselbst.
gest. von demselben.

1004 Der trunkene Silen mit seinem Gefolge von Satyrn und Bacchantinnen; im Besitz von Sir Robert Peel.
gest. von N. de Launay.

1005 Christus und Johannes mit einem Lamm spielend; und

1006 Ruhe auf der Flucht nach Aegypten.
Holzschnitte in Clairobscur von C. Jegher.

1007 Hercules erschlägt den Riesen Cacus.
Ebenso. Copie aus Eye u. Falcke's Werk.

1008 Landschaft mit zu Markte gehenden Landleuten; in der Gallerie zu Windsor.
gest. von J. Browne (vor der Schrift).

Jacob Jordaens (Schüler des Rubens, geb. zu Antwerpen 1594, gest. daselbst 1678).

1009 Marinus, Bischof von Tours, heilt einen vom Teufel besessenen Diener des Proconsul Tetradius, welcher dadurch bekehrt wird; im Museum zu Antwerpen.
gest. von P. de Jode.

1010 Pan bei seiner Heerde.
gest. von S. a Bolswert. (erster Druck.)

1011 Merkur bei dem eingeschlafenen Argus.
gest. von demselben. (erster Druck.)

1012 Das Festmahl des Bohnenkönigs (Le roi boit!) in der Gallerie zu Chiswick.
gest. von J. F. Poletnič.

1013 Das Concert, oder: „Wie die Alten sungen, so zwitschern die Jungen"; im k. Museum zu Berlin (ähnlich in Paris u. a. O.).
gest. von S. a Bolswert.

1014 Der Narr mit der Eule, satyrische Darstellung.
gest. von P. de Jode.

Erasmus Quellinus (Schüler des Rubens, geb. zu Antwerpen 1607, gest. daselbst 1678).

1015 Madonna mit dem Kinde.
gest. von S. a Bolswert.

Abraham van Diepenbeke (Schüler des Rubens, geb. zu Herzogenbusch 1607, gest. 1675).

1016 Christi Darstellung vor dem Volke.
gest. von P. de Jode.

1017 Heilige Familie.
gest. von demselben.

Gerardus Seghers (Schüler des Rubens, geb. zu Antwerpen 1589, gest. daselbst 1651).

1018 Sebastian, welchem ein Engel die Pfeile aus den Wunden zieht.
gest. von P. Pontius.

Abraham Bloemaert (geb. zu Gorcum 1567, gest. zu Utrecht 1647, zu Gr. 33).

1019 Niederländische Dorflandschaft; als Staffage die Verstossung der Hagar.
gest. von J. Matham.

Peter Aertszen, genannt **Langepier** (geb. zu Amsterdam 1507, gest. zu Antwerpen 1573).

1020 Christus und die Jünger zu Emaus.
gest. von J. Matham.

Gruppe 36.

Niederländer am Anfang des 17. Jahrhunderts, A. van Dyck.

Die hervorragendste Stellung in der gesammten Schule des Rubens nimmt unbestritten A. van Dyck ein, der seinem Meister wohl an genialer Schöpferkraft nicht gleich kommt, dafür aber in anderer Weise, und namentlich auf dem Gebiete des Portraits eine Stufe von so hoher Vollendung erreichte, dass seine Leistungen darin unübertroffen erscheinen. Gleich seinem Meister, zu welchem er aus C. v. Balen's Schule gekommen war, verlebte er mehrere Studienjahre in Italien und eignete sich hier ebenfalls an dem Vorbilde der grossen Venetianer die edle und einfache Auffassung der Natur, das ruhig leuchtende Colorit an, deren Schönheit alle seine Werke auszeichnet. Auch er fand Ruhm und Ehre in Fülle, wurde nach England gezogen und lebte dort, mit zahllosen Bildnissen der Aristokratie beschäftigt, in den glänzendsten Umgebungen. Seine historischen Bilder sind nicht zahlreich, aber von gemessener edlerer Haltung, wenn auch weniger lebendig als die seines Meisters, und von vorzüglicher Farbe. Viele seiner Portraits müssen als historisch im besten Sinne bezeichnet werden. Von der Meisterschaft seiner Zeichnung geben mehrere eigenhändige Radirungen Beweis (Gr. 42): sie gehören nebst einer grossen Anzahl von Stichen nach seinen

Bildern und Zeichnungen zu der berühmten Portraitsammlung gleichzeitiger Künstler und Kunstfreunde (Iconographie), welche unter seiner Leitung von den berühmtesten Stechern seiner Zeit ausgeführt wurde. P. Pontius, S. a. Bolswert L. Vorsterman u. A. haben im Besitz aller technischen Fertigkeiten der Goltzius-Sadlerschen Schule in diesen Blättern den Geist des Meisters zum Theil sehr vorzüglich und in massvoller Benutzung der Mittel wiedergegeben.

Anton van Dyck (Schüler des Rubens, geb. zu Antwerpen 1599, gest. zu Blackfriars bei London 1641).

1021 Der Leichnam Christi von den Seinen betrauert; in der Akademie zu Antwerpen
gest. von S. a Bolswert.

1022 Ruhe auf der Flucht nach Egypten; eine Schaar tanzender und musicirender Engel erheitert das Jesuskind.
gest. von demselben. (Erster Druck vor der Adresse.)

1023 Maria mit dem Kinde und St. Katharina.
gest. von demselben.

1024 Rinaldo in den Zaubergärten der Armida; aus Tasso's „befreitem Jerusalem."
gest. von F. de Baillu (erster Druck).

1025 König Karl I. von England, mit seinem Stallmeister, dem Herzog von Hamilton; im Louvre zu Paris.
gest. von R. Strange.

1026 Die Kinder König Karls I., Charles Prinz von Wales, James Herzog von York und Prinzess Mary; im Schlosse zu Windsor.
gest. von demselben.

1027 James Stuart, Herzog von Richmond und Lennox.
gest. von R. Earlom (vor der Schrift).

1028 George, Herzog von Buckingham und dessen Bruder Francis.
gest. von J. Mac-Ardell (vor der Schrift).

1029 Lord John und Lord Bernhard Stuart.
gest. von demselben (vor der Schrift).

1030 Sir Thomas Wharton.
gest. von Val. Green.

1031 Maria Louisa de Tassis.
gest. von C. Vermeulen. (Dr. vor der Adr.)

1032 Graf Heinrich von der Berghe, Gouverneur von Geldern.
gest. von P. Pontius.

1033 Bildniss eines jungen Mannes, und

1034 Bildniss einer jungen Frau; in der k. Pinakothek zu München.
lith. von F. Piloty.

Gruppe 37.

Niederländer im Anfang des 17. Jahrhunderts; Rembrandt und seine Schule.

Wohl nirgends in der gesammten Kunstgeschichte tritt so nahe neben einander und bei einer Nation das geistige Kunstleben in schrofferen Gegensätzen zu Tage als in dem katholischen Belgien und dem protestantischen Holland des 17. Jahrhunderts. Dort hatte der nationale Aufschwung sich in einer ungemeinen Steigerung der künstlerischen Ausdrucksweise im Anschluss an die grossen Italiener mit prächtiger Formen- und Farbengebung ausgesprochen, gleichsam als ein Ausdruck der Kraftfülle, die äusserer Druck im öffentlichen Leben darniederhielt. Hier, wo die errungene Selbstständigkeit und eine schroffe Opposition gegen den Katholicismus die junge Republik zur vorwiegenden Pflege des bürgerlichen und protestantischen Elementes drängte, bildete sich durch Rembrandt eine Kunstrichtung aus, die aller Formenschönheit, aller idealen Auffassung geradezu entgegentritt. Schon seine Vorgänger, die Portraitmaler M. Miereveldt, F. Hals u A. hatten die treuste Darstellung der natürlichen Erscheinung angebahnt; auch er geht davon aus und erstrebt sie in allen Darstellungen, wie z. B. in seinen alttestamentlichen Bildern, bei denen ihm die amsterdamer Juden sichtbar zum Modell gedient haben. Was ihm aber eine eigenthümliche Bedeutung in der Kunstgeschichte sichert, und ihm Nachahmer bis auf die neueste Zeit zugezogen hat, ist der Zauber, den er durch eine wunderbare Ausbildung der Beleuchtung in dämmerndem Helldunkel über seine durch Tiefe der Empfindung und sprechendsten Ausdruck eigenthümlichen Gestalten, wie kein anderer Maler vor ihm zu verbreiten wusste. Auch aus seinen Radirungen (Gruppe 42) sehen wir, wie er mit meisterhafter Leichtigkeit durch Licht und Schatten den Darstellungen unnachahmlichen Reiz zu geben verstand. Seine Verhältnisse waren, im Gegensatze zu Rubens' fürstlichem Auftreten, nur von bürgerlicher Behaglichkeit, bis ein unbegränzter Sammlertrieb nach kostbaren Kunstwerken ihn in Armuth brachte. Unter einer grossen Anzahl von Schülern sind F. Bol, G. Flinck, S. Koning, G. v. d. Eckhout der hohen technischen Vollendung ihres Meisters nachgekommen, ohne ihn in seiner Lebendigkeit zu erreichen. Selbsständig neben Rembrandt, doch in der Malweise mehr der Rubens'schen Schule zugewandt, steht Barth. v. d. Helst, dessen Arbeiten, vorzüglich sein Hauptwerk: Das Gastmahl der Amsterdamer Schützengilde zur Feier des Münsterschen Friedens (Nr. 1061), noch jetzt im Museum zu Amsterdam, einen Künstler von höchster Begabung und lebensvollster, einfacher Darstellungskraft erkennen lassen. Bezeichnend schliesst diese Darstellung der Feier des westphälischen

Friedens, 1648, die Reihe der niederländischen Historienbilder ab; mit der Anerkennung der holländischen Republik hört das bewundernswürdige geistige Leben dieses Staates auf, und statt des öffentlichen Kunstinteresses beginnt jene Privatliebhaberei und Sammlerthätigkeit, die bei allen Meisterwerken der reich begünstigten Genremalerei und Malerradirung doch an die grosse Blüthezeit im Anfang des Jahrhunderts nicht heranreicht.

Paul Rembrandt van Ryn (geb. in der Mühle seines Vaters zwischen Leydendorp und Koukerk bei Leyden 1608, gest. zu Amsterdam 1665).

1035 Tobias mit dem Engel, früher in England.
gest. von J. Mac'Ardell (vor der Schrift).

1036 Der Herr des Weinberges die Arbeiter lohnend; wiederholt, ein Exemplar in der Eremitage zu Petersburg.
gest. von W. Pether.

1037 Christus ruft die Kindlein zu sich; in der Pinakothek zu München.
gest. von C. Hess.

1038 Der Engel des Herrn verkündet dem Manoah und seiner Frau Simson's Geburt; in der k. Gallerie zu Dresden.
gest. von J. Houbraken.

1039 Simson droht dem Philister zu Thimnath (Buch der Richter Cap. 15. V. 3), gewöhnlich bezeichnet als der Herzog Adolph von Geldern seinem Vater drohend; im Museum zu Berlin.
lith. von C. Wildt.

1040 Susanna im Bade mit den beiden Aeltesten; in England.
gest. von R. Earlom (vor der Schrift).

1041 Der Auszug einer niederländischen Schützengilde (gewöhnlich „die Nachtwache" bezeichnet); im Museum zu Amsterdam.
gest. von L. A. Claessens (vor der Schrift).

1042 Der sogenannte Ganymed (wahrscheinlich eine Satyre auf die mythologischen Darstellungen von Rembrandt's Zeitgenossen); in der Gallerie zu Dresden.
gest. von C. G. Schultze.

1043 Soldat mit einer Standarte; in England.
gest. von W. Pether.

1044 Geharnischter Soldat mit einem grossen Schwerdte; angeblich Rembrandt's eignes Portrait.
gest. von demselben.

1045 Eine ältliche Frau, sich die Nägel verschneidend; angeblich Rembrandt's Mutter.
gest. von J. C. Haid.

1046 Alte Frau im Lehnstuhl, lesend; ebenfalls als Rembrandt's Mutter bezeichnet.
gest. von R. Earlom.

1047 Aehnlicher Gegenstand.
gest. von J. Mac'Arell.

1048 Rembrandt in Officierstracht mit seiner Frau, ein Champagnerglas in der Hand; in der Gallerie zu Dresden
lith. von C. Wildt.

1049 Alte Frau, ein Huhn rupfend.
gest. von C. Houston.

1050 Brustbild eines Kriegers in voller Rüstung; in der Gallerie zu Warwick Castle.
gest. von J. G. Hald (vor der Schrift).

1051 Junger Mann von zigeunerhaftem Aussehen, ein Messer in der Hand.
gest. von R. Houston.

1052 Jüdischer Rabbi; wiederholt vorhanden, ein Exemplar im Museum zu Berlin.
gest. von W. Pether.

1053 Angeblich Rembrandts Frau im Costüm einer jüdischen Braut.
gest. von demselben.

1054 Bauernstube bei Abend; eine alte Frau liest einer jüngeren vor; nach einer Handzeichnung.
gest. von J. Mac'Ardell.

1055 Ein Greis in persischer Tracht.
radirt von G. F. Schmidt (Jacobi's Kat. No. 120).

1056 Vornehme junge Frau.
radirt von demselben (J. 123).

1057 Angeblich Rembrandt's Mutter.
radirt von demselben (J. 145).

1058 Angeblich Rembrandt im mittleren Alter.
radirt von demselben (J. 151).

1059 Brustbild eines Mannes mit Federbarett. (Rembrandt?)
radirt von J. P. de Frey.

1060 Im Lehnstuhl sitzender Greis.
radirt von demselben.

Bartolomeus van der Helst (geb. zu Haarlem 1601, gest. zu Amsterdam um 1670).

1061 Die Bürgerwehr von Amsterdam giebt ihrem Hauptmann zur Feier des Münsterschen Friedens ein glänzendes Gastmahl.
gest. von J. W. Kaiser.

Ferdinand Bol (Schüler des Rembrandt, geb. zu Dortrecht um 1610, gest. zu Amsterdam 1651).

1062 Ruhe der heiligen Familie auf der Flucht nach Aegypten; in der Gallerie zu Dresden.
gest. von W. Ward.

Gerbrand van den Eeckhout (Schüler des Rembrandt, geb. zu Amsterdam 1621, gest. 1674).

1063 Der Triumph des Mardochai.
gest. von R. Earlom (vor der Schrift).

1064 Simeon, das Jesuskind in den Armen, danket knieend dem Herrn; in der Gallerie zu Dresden.
lith. von F. Hanfstängl.

Gerhard Honthorst (geb. zu Utrecht 1592, gest. im Haag 1660).

1065 Christus als Knabe unter den Schriftgelehrten; in der Pinakothek zu München.
gest. von C. Hess.

Leonhard Bramer (Schüler des Rembrandt, geb. zu Delft 1596).

1066 Pyramus und Thysbe.
gest. von P. C. Canot.

Govaert van Flinck (Schüler Rembrandt's, geb. zu Cleve 1616, gest. 1660).

1067 Brustbild eines jungen Mannes mit Federbarett.
radirt von G. F. Schmidt (J. 125.)

1068 Junges Mädchen mit einem Schoosshündchen.
radirt von demselben (J. 126).

1069 Brustbild eines vornehmen Mannes.
radirt von demselben (J. 131).

Quirin van Breekelenkamp. (lebte um 1668).

1070 Lesender Eremit.
radirt von J. P. de Frey.

1071 Ein Philosoph.
radirt von demselben.

Salomon Koninck (geb. zu Amsterdam 1609, gest. nach 1663).

1072 Brustbild eines reichen Juden.
radirt von J. P. de Frey.

Gruppe 38.

Niederländer im 17. Jahrhundert, Niederes Genre, (Bambocciaden.)

Die selbstbewusste Behaglichkeit des niederländischen Volkes eröffnete der Genremalerei ein reiches Feld. Waren schon bei den grossen Meistern Rubens und Rembrandt die meisten historischen Darstellungen nur in voller Lebenswirklichkeit vorgeführt und auch das eigentliche Genre von ihnen gepflegt worden, so folgte jetzt eine Reihe von Künstlern, welche ausschliesslich Gegenstände des alltäglichen Lebens behandelten. Wir finden sie in unsrer Aufstellung, ihrem Inhalte nach, in niederes und höheres Genre gesondert.

In Brabant blieb diese Richtung von beschränkterer Ausdehnung. P. Breughel d. Ä. schliesst sich zum Theil noch an die Weise des Lukas v. Leyden an, dessen anbahnende Thätigkeit für das Genre von entschiedenem Einflusse war. Bei seinem Sohne P. Breughel, d. J. genannt Höllenbreughel, macht sich ein wunderlich fantastischer Zug in der Darstellung abenteuerlicher Ungeheuer und Teufeleien geltend, der auch bei Dav. Teniers d. Ä. neben den mit Vorliebe behandelten und herzlich gemeinen Bauernscenen sichtbar wird. Des Letzteren Sohn, Dav. Teniers d. J., ist der bedeutendste der aus der Schule des Rubens hervorgegangenen Genremaler; die ungemein lebendige Naturwahrheit seiner oft höchst komischen Trink- und Wirthshausscenen, sowie eine vorzügliche Technik zeichnen seine Werke aus.

Zahlreicher sind die Künstler Hollands, die uns in ähnlicher Weise das gemeine Leben und seine Zustände vorführen. Der berühmteste ist A. von Ostade, der seinen überaus gemüthlichen Darstellungen noch einen besonderen Reiz durch meisterhafte Lichtwirkung zu geben wusste. Es ist ein in das Holländische übersetztes „dolce far niente", dem seine Gestalten mit aller Behaglichkeit hingegeben erscheinen. — Lustiger und kecker sind A. Brouwer und Corn. Dusart, besonders zeichnet sich aber Jan Steen, Schenkwirth in Leyden, durch eine fein beobachtende und in allerlei humoristischen Beziehungen sich ergehende Auffassung aus. Ein anderer Zeitgenosse, P. v. Laar, verpflanzte die niederländische Weise nach Italien, wo angeblich seine wunderlich verwachsene Gestalt ihm den Namen Bamboccio, und dann wieder der niedern Genremalerei, die er übte, die Bezeichnung Bambocciaden eingetragen haben soll.

Peter Breughel d. Aeltere, oder **Bauern-Breughel,** (geb. zu Breughel bei Breda um 1520, gest. zu Brüssel um 1590).

1073 Bauernschlägerei in einer Dorfgasse.
gest. von L. Vorsterman.

Peter Breughel, genannt **Höllen-Breughel** (Sohn d. Vor., geb. 1569, gest. 1625).

1074 Alchymist in seinem Laboratorium.
gest. von H. Cock.

David Teniers der Aeltere (geb. zu Antwerpen 1582, gest. das. 1649).

1075 Hexe am Höllenthor von Cerberus angebellt.
gest. von R. Earlom.

David Teniers, der Sohn (geb. zu Antwerpen 1610, gest. zu Perk bei Mecheln 1694).

1076 Trinkende Bauern; „Le roy boit."
gest. von M. Pitteri.

Franz Hals (geb. zu Mecheln 1584, gest. zu Haarlem 1666).

1077 Ein junger Geigenspieler.
gest. von G. White.

1078 Aehnlicher Gegenstand.
gest. von J. Watson.

Adrian van Ostade (geb. zu Lübeck 1610, gest. zu Amsterdam 1685).

1079 Tanzende Bauern, oder der Ball im Wirthshause;
gest. von J. Suyderhoef.

1080 Streitende Bauern, welche mit Messern auf einander losgehen.
gest. von demselben.

1081 Herumziehende Musikantenfamilie unter einem Thorbogen.
gest. von C. Visscher.

Adrian Brouwer (geb. zu Haarlem 1608, gest. zu Antwerpen 1640).

1082 Trinkende und musicirende Bauern; Handzeichnung in München.
lith. von N. Strixner.

Cornelius du Sart, genannt **Dusart** (Schüler des Ostade), geb. zu Haarlem 1665, gest. das. 1704).

1083 Bauernfamilie vor ihrem Hause.
gest. von W. Woollet und J. Browne.

1084 Trinkende Bauerngesellschaft unter einer Weinlaube.
gest. von F. Poppel (nach W. Woollet u. J. Browne) vor der Schrift.

Cornelius de Visscher (geb. zu Amsterdam um 1630).

1085 Der Rattenfänger; Originalstich.

Gilles van Tilborgh (geb. zu Brüssel 1625).

1086 Frühstück in einer holländischen Wirthschaft.
gest. von J. Schmuzer (vor der Schrift).

Jan Steen (geb. zu Delft 1636, gest. daselbst 1689).

1087 Unterhaltung am Kamin; der Maler selbst scherzt mit einem Mädchen (Der ungebetene Gast); in England.
gest. von S. Paul.

Gruppe 39.

Niederländer im 17. Jahrhundert; feines Genre (Conversationsstück).

Es war natürlich, dass auch die höheren Stände Hollands unter dem Einfluss ihrer begünstigten bürgerlichen Selbstständigkeit, im Genuss der Früchte ergiebiger Thätigkeit und einer feinen geselligen Bildung, der Genremalerei mannigfachen Stoff darbieten mussten, insofern theils die Vorgänge des geselligen Lebens in der kostbaren und malerischen Tracht jener Kreise, theils die Bilder der wohlgeordneten Häuslichkeit, wie sie gerade in Holland mit so besonderer Vorliebe gepflegt wurde, ihr zum geeigneten Vorwurf dienten. Unter den zahlreichen Meistern dieses Genres, deren kleine Gemälde schon bei ihren Lebzeiten als kostbare Kabinetsstücke geachtet wurden, ragen G. Terburg, G. Dow, G. Metzu, Franz Mieris, Casp. Netscher hervor.

Alle jene Bilder sind von vollendetster Ausführung, wie sie früher, jedoch in anderer Auffassung, die altflandrische Schule allein erreicht hatte. Die harmonische Stimmung der meist in schön decorirten Zimmern vereinigten Gruppen, der Reiz der Sammet- und Atlas-Stoffe, der schöngewirkten bunten Teppiche, das glänzende Haus-Geräth — dazu ein heiterer Sonnenblick, der durch das Fenster bricht, oder Kerzenlicht-Beleuchtung, in der besonders Schalken

sich auszeichnet, — dies alles kann meisterhafter nicht wiedergegeben werden, als wir es hier finden. Aber es ist nicht blos treue Nachahmung, die uns anzieht, es herrscht hier eine gewisse Poesie, die den kleinen Arbeiten trotz des unbedeutenden Inhalts einen höheren Stempel aufdrückt. Denn dass die eleganteste und sauberste Behandlung allein nicht ausreicht, beweisen die geleckt zierlichen aber kalten Bilder von Adrian v. d. Werff und anderen späteren Meistern gleicher Richtung.

Gerhard Douw, oder **Dow** (Schüler des Rembrandt, geb. zu Leyden 1613, gest. 1674).

1088 Ein herumziehender Quacksalber preist, vor dem Hause des Malers, seine Medicamente an; in der Pinakothek zu München.
gest. von C. Hess.

1089 Eine kranke Frau, mit Tochter und Dienerin; im Vordergrund der Arzt; im Louvre zu Paris.
gest. von L. A. Claessens.

1090 Eine junge Frau, mit zwei Kindern in ihrer Häuslichkeit.
gest. von Pigeot und Lacour.

1091 Der Maler selbst, am Fenster des Ateliers, spielt seinem Vogel eine Melodie auf der Violine vor.
gest. von Ingouf.

1092 Holländische Köchin, am Fenster Geschirr scheuernd.
gest. von J. G. Wille.

Gerhard Terburg, oder **Ter Borch** (geb. zu Zwoll 1608, gest. zu Deventer 1681).

1093 Die väterliche Ermahnung; im Museum zu Amsterdam.
gest. von J. G. Wille.

1094 Der Flohsucher; in der Pinakothek zu München.
gest. von E. Verhelst.

Gabriel Metzu (geb. zu Leyden 1615, gest. nach 1664).

1095 Eine junge Frau handelt mit einem Geflügelverkäufer; in der Gallerie zu Dresden.
lith. von F. Hanfstängl.

1096 Holländische Köchin.
gest. von J. G. Wille.

Franz van Mieris (Schüler des Gerhard Dow, geb. zu Delft 1635, gest. zu Leyden 1681).

1097 Rauchender Trompeter in der Wachtstube; in der Gallerie zu Dresden.
lith. von F. Hanfstängl.

1098 Der zerstreute Beobachter.
gest. von J. G. Wille.

Caspar Netscher (geb. zu Heidelberg 1639, gest. im Haag 1684).

1099 Gesangunterhaltung am Klavier; in der Gallerie zu Dresden.
lith. von Hanfstängl.

1100 Der kleine Physiker.
gest. von J. G. Wille.

Godefried Schalken (geb. zu Dordrecht 1643, gest. im Haag 1706).

1101 Das Familienconcert.
gest. von J. G. Wille.

1102 Der kleine Leiermann.
gest. von demselben.

Pieter de Hooghe (geb. 1625, gest. 1709).

1103 Holländische Hausflur.
gest. von J. A. Claessens. (v. d. Schrift).

Adrian van der Werff (geb. zu Kralinger-Ambacht bei Rotterdam 1659, gest. zu Rotterdam 1722).

1104 Bathseba führt Abischa zu David.
gest. von R. Earlom.

Gruppe 40.

Niederländer im 17. Jahrhundert; Landschaft, Thierstück, Stillleben.

Einen bedeutenden Rang nimmt in der niederländischen Kunst die Landschaftsmalerei ein. Schon die altflandrische Schule hatte in den Hintergründen ihrer heiligen Darstellungen die Landschaft mit hoher Vollendung behandelt. Während des 16. Jahrhunderts fing man an, sie mehr und mehr hervortreten zu lassen und die biblischen Scenen, die man nicht ganz aufzugeben wagte, nur als Staffage beizufügen. Zu den ältesten Meistern dieser Richtung gehört Johann Breughel (zur Unterscheidung von den beiden schon vorgeführten Genremalern Sammt- oder Blumen-Breughel genannt), der in feiner, bunter Ausführung die kleinsten Einzelheiten in der Natur wiederzugeben sich bemühte. Andere Zeitgenossen, wie Roland Savery, David Vinckebooms, Giles van Coningsloo arbeiteten in entgegengesetzter Richtung und wussten ihre oft grossartig zusammengestellten Gegenden auf das Passendste mit Gruppen aus der heiligen Geschichte oder der Mythologie zu beleben. Im Allgemeinen war ihre Darstellungsweise aber conventionell, wie die der gleichzeitigen Historienmaler (Gruppe 33) und erst Rubens war es vorbehalten, auch hier einer wahreren lebendigeren Auffassung der Natur Geltung zu verschaffen (über der Thür Nr. 1008). Zu dieser Brabanter Richtung gehört auch Paul Bril aus Antwerpen, der jedoch, frühzeitig nach Rom berufen, den grössten Theil seines Lebens in Italien zubrachte, und dort sich zu einer höchst poetischen Darstellungsweise entwickelte. Er übte selbst auf die grossen italienischen und fran-

zösischen Landschafter, Carracci, Domenichino, Grimaldi, Poussin und Claude Einfluss aus — unter den Niederländern ist er aber kaum aufzuführen. Aehnliches ist über den etwas späteren J. F. van Bloemen (bekannter unter dem Namen Orizonte) zu sagen, der ebenfalls in Italien mit Poussin arbeitete, über Herm. van Swanevelt, Johann Both, beide Schüler des Claude Lorrain und Herrm. Sachtleven, sämmtlich im heroischen Style ausgezeichnet, aber in den Niederlanden nicht eigentlich heimisch!

Das wahre Element der niederländischen Landschaftsmalerei ist in einer ganz andern von Rembrandt angebahnten Richtung zu suchen, und als deren Haupt Jacob Ruisdael anzuerkennen. Schon früher war sie von Anton Waterloo und Aldert van Everdingen verfolgt, und später ebenso von Ruisdaels Schülern Mindert Hobbema, J. R. de Vries u. A. festgehalten worden. Diese Künstler lassen uns das Leben der holländischen Natur, wenn auch vielleicht hier und da mit Erinnerungen vermischt, die sie auf Reisen in anderen nordischen Ländern gesammelt hatten, in eben so mannigfacher wie täuschender Wahrheit erkennen. Das Stille, Einfache, Frische des Waldlebens heimelt uns in ihren Bildern an. Hier führt uns ein schmaler Fusssteg durch die schönsten Baumgruppen zu einer verfallen Hütte oder zum einsamen Weiher, dort stehen wir plötzlich vor einem tosenden Waldstrom, der sich schäumend zwischen wildem Gestrüpp über Felsblöcke stürzt. Solche und ähnliche durchaus natürliche Scenen sind mit einer so innigen Pietät aufgefasst, so wahr wiedergegeben und durch entsprechende Beleuchtung in einen so poetischen Zauber versetzt, dass sie ungeachtet ihres bedeutungslosen Inhalts einen bleibenden Reiz gewähren, wozu sich in den Arbeiten von Jacob Ruisdaal noch eine ernste romantische Stimmung gesellt, die von keinem andern Meister der Landschaft in gleich ergreifender Weise geboten wird. Mit ähnlichem Interesse folgen wir ferner Willem van de Velde, Simon de Vlieger, Ludolf Backhuisen zu dem holländischen Canal-Leben und an den Strand, um das Meer im stillen Sonnenschein oder bei Gewitterstürmen zu bewundern; oder wandern, von Artus van der Neer veranlasst, im prachtvollsten Mondschein durch ein stilles Dorf am Flusse gelegen, auf dessen tanzenden Wellen die Mondstrahlen sich wiederspiegeln. Solchergestalt verfolgen die niederländischen Landschaftsmaler in ihren nationalen Schöpfungen die entgegengesetzte Richtung der gleichzeitigen Meister in Italien. Während die letzteren, umgeben von einer grossartigeren Natur und angeregt durch die gewaltigen Monumente der älteren und neueren Kunst, zu einem heroischen Style hingewiesen wurden, und dabei weniger auf Einzelheiten eingehend, nur im Allgemeinen durch schwungvolle Linien und tiefe Färbung eine erhebende Stimmung hervorrufen, gehen die niederländischen Künstler darauf aus, in ihrer beschränkteren aber behaglichen Existenz das ihnen zunächst Vorstehende treu und sorgsam nachzubilden; nicht um

der Fantasie einen weiten Spielraum zu eröffnen, sondern um einfach die kleine Welt zu wiederholen, in der sie sich glücklich fühlen.

Sowie sich Genre und Landschaft aus der Historienmalerei zu selbstständiger Stellung entwickelt hatten, so kam man wiederum darauf, die Thierwelt für sich zu behandeln, und auch hier lassen sich die zwei Hauptrichtungen der niederländischen Malerei unterscheiden. Die von Rubens angebahnte Auffassung fand in Franz Snyders, Joh. Fyt, K. Rutharts u. A. Nachahmung, und das volle ungebundene Leben der wilden Thiere, meist im Kampfe mit Menschen zur grössten Energie gesteigert, ist in ihren Bildern auf das Vollendetste dargestellt worden Entsprechend der Vorliebe für einfache Natürlichkeit, welche die holländischen Künstler kennzeichnet, wurden von ihnen dagegen die behaglichen Gruppen von Hausthieren zu selbstständigen Bildern verwendet und mit unübertroffener Meisterschaft durch Berghem, Potter, A. v. de Velde, Karel Dujardin und viele Andere wiedergegeben. Stellten sie meist ein idyllisches Landleben dar: Thiere mit ihren Hirten auf der Weide, oder eingehegt in bäuerliche Gehöfte, so führt uns Philipp Wouwerman mehr in die Kreise der vornehmen Welt ein, wie sich dieselbe im Freien, auf Spazierritten, Hirsch- und Reiher-Jagden wohl fühlte; oder er stellt uns Lager-Scenen vor, wo dann Palamedesz Steevens und A. F. van der Meulen mit ihren Schlachtstücken sich anschliessen. Auch die unbeseelte Natur bot für das liebevolle Anschauen und die feine Beobachtungsgabe der Niederländer reichen Stoff, Blumen und Früchte, die zahllosen Bedürfnisse, welche Küche und Keller zum fröhlichen Lebensgenusse verarbeiten, wurden gern gemalt und gesehen. Unter Meistern des Stilllebens, wie man diese Gattung bezeichnet, sind J. D. de Heem, Jan van Huysum, Rachel Ruysch besonders ausgezeichnet; insgemein belebten sie ihre zierlichen Zusammenstellungen von Blumen, Frühstücksingredienzien u. s. w. mit täuschend natürlichen Insekten, so dass auch hier das Element der Bewegung nicht ganz ausgeschlossen ist.

Artus van der Neer (geb. zu Amsterdam [?] 1619, gest. 1683).

1105 Flusslandschaft mit Mondaufgang; ehemals in der Brabeckschen Gallerie zu Söder.
gest. von J. T. Prestel.

Jacob Ruisdael (geb. zu Harlem 1635, gest. daselbst 1681).

1106 Waldige Gebirgslandschaft mit Wasserfall; ehemals in der Brabeck'schen Gallerie zu Söder.
gest. von J. T. Prestel.

1107 Waldlandschaft mit einer Hirschjagd; in der Gallerie zu Dresden.
lith. von J. L. Deroy.

Mindert Hobbema (lebte in Friesland um 1640; Lebensumstände unbekannt).

1106 Waldlandschaft mit Wasserfall; in der Leuchtenberg'schen Gallerie zu St. Petersburg.
lith. von J. Dorner.

Jan Reynier de Vries (lebte um 1650).

1109 Waldgegend mit einer Wassermühle, der ein Reiter sich nähert.
lith. von J. A. Sedlmayr.

Jan Dekker (Zeitgenosse der Vorigen, sonst unbekannt).

1110 Bauerngehöfte mit lustigen Zechbrüdern; in der Pinakothek zu München.
lith. von C. Auer.

Albert Cuyp (geb. zu Dortrecht 1606, gest. daselbst um 1672).

1111 Landschaft, mit breitem Fluss und Windmühlen bei heftigem Sturm; ehemals in der Gallerie Brabeck zu Söder.
gest. von J. T. Prestel.

Aldert van Everdingen (geb. zu Alcmar 1621, gest. das. 1675).

1112 Brandung an felsiger Küste; in der Pinakothek zu München.
lith. von Ekemann-Alleson.

Ludolf Bakhuyzen (geb. zu Embden 1631, gest. zu Amsterdam 1709).

1113 Marine; in der Pinakothek zu München.
lith. von F. Thöning.

Pieter Paul Rubens (s. Gruppe 34).

1114 Eberjagd; in der Gallerie zu Dresden.
lith. von J. L. Deroy.

Franz Snyders (geb. zu Antwerpen 1579, gest. daselbst 1567).

1115 Eberjagd; in der Pinakothek zu München.
lith. von F. Piloty.

Anton Palamedesz Steevens (geb. zu Delft 1604, gest. daselbst 1680).

1116 Festliches Gelag; ehemals in der Gallerie de Pille zu Paris.
gest. von L. Lempereur.

Jan Baptist Weenix (geb. zu Amsterdam 1621, gest. daselbst 1660.)

1117 Zechgelag bei den Ruinen eines Prachtgebäudes, in südlicher Landschaft; wiederholt, ein Exemplar in der Gallerie zu Gotha.
gest. von N. de Launay.

Philip Wouwerman (geb. zu Harlem 1620, gest. 1668).

1118 Lagerscene (la caravane en repos);

1119 u. 20 Pferdestücke;

1121—24 Scenen in Pferdeställen;
sämmtl. in Aquatinta gest. von W. v. Kobell.

1125 Reiter bei seinem Pferde. In Zeichnungsmanier.
gest. von J. J. Bylaert.

Anton Franz van der Meulen.

1126 Schlacht unter Ludwig XIV., im Vordergrund ein heftiger Kavallerieangriff.
gest. von J. Huchtenburgh.

Karl Rutharts (geb. zu Regensburg [?], lebte in Holland um 1660).

1127 Zwei Bären von Hunden angefallen; in der Gallerie des Baron Speck-Sternburg zu Lützschena.
lith. von Zöllner und Duchesne.

Paul Potter (geb. zu Enckhuysen 1625, gest. zu Amsterdam 1654).

1128 Grosse Viehheerde bei einem Bauergehöfte; in der Gallerie der Eremitage zu St. Petersburg.
gest. von C. Kuntz.

Adrian van de Velde (geb. zu Amsterdam 1639, gest. daselbst 1672).

1129 Heimkehrende Heerde; in der Pinakothek zu München.
gest. von C. Kunz.

Melchior Hondekoeter (geb. zu Utrecht 1636, gest. daselbst 1695).

1130 Hühner im Streite mit einem Truthahn; in der Pinakothek zu München.
lith. von J. Wölffle.

1131 Hühner von einem Raubvogel erschreckt; in der Gallerie zu Dresden.
lith. von F. Hanfstängl.

Mario Nuzzi, genannt **de Fiori** (geb. zu Penna 1603, gest. zu Rom 1673, der niederländ. Schule vergleichsweise beigefügt.)

1132 Vogelconcert.
gest. von R. Earlom (vor der Schrift).

Jan van Huysum (geb. zu Amsterdam 1682, gest. daselbst 1749).

1133 u. 34 Blumen- und Fruchtstück.
gest. von R. Earlom.

Cornelis Ploos van Amstel, Kupferstecher (geb. zu Amsterdam 1726, gest. daselbst 1798).

1135 Holländische Dorfansicht im Winter, die Figuren sind Friedrich von der Pfalz oder der Winterkönig mit seinem Gefolge; nach H. Avercam de Stomme van Campen (1621).
Kupferstich in Zeichnungsmanier wie die Folgenden.

1136 Der Knabe in der Hausthür oder Rembrandts Sohn Titus, nach dessen Originalzeichnung bei J. Wooburn in England.

1137 Bologneserhündchen, nach W. v. Mieris' Zeichnung bei R. Weigel in Leipzig.

1138 Das Innere einer Schenkwirthschaft; nach A. v. Ostade.

1139 Das Innere einer gothischen Kirche, nach P. v. Saenredam.

Jan Wynants (geb. zu Harlem um 1600, gest. nach 1677).

1140 Waldeingang.
gest. von W. v. Kobell (Zeichnungsmanier in Aquatinta.)

Paul Rembrandt (s. Gruppe 37.)

1141 Sitzendes junges Weib, mit einem Buche; nach einer Handzeichnung.
gest. von Jos. Schmidt.

Gruppe 41 und 42.

Niederländer im 17. Jahrhundert; Malerradirung.

Metallstich und Holzschnitt erfüllen ihren ersten und hauptsächlichsten Zweck, Malerwerke zu vervielfältigen, durch die möglichst treue Nachbildung der Originale. Der Holzschnitt schien früher zunächst am geeignetsten freie Entwürfe in einfach kräftigen Linien wiederzugeben, während der Metallstich mit seinen feineren schwungvolleren Strichlagen eine grössere Annäherung an die ausgeführte Malerei gestattete. Die getreuste Wiedergabe des vorstehenden Malerwerkes blieb daher das alleinige Ziel, welches die erste, unter Rafaels Leitung begründete Kupferstecherschule Marc Antons — Gruppe 11 —, später die Carraccis verfolgten, und das auf unübertroffene Weise im 17. Jahrhundert unter Rubens Aufsicht durch die niederländischen Stecher Bolswert, Pontius, Vorsterman u. A. — Gruppe 34, 35, 36 — erreicht wurde. Später dünkten sich die Stecher in ihrer technischen Fertigkeit auf mindestens gleicher Stufe mit den Malern, und verfehlten offenbar ihre Aufgabe, indem sie ihre Arbeit auf Unkosten der Originale hervortreten liessen. Selbst die vollendeten Grabstichelarbeiten unsres Jahrhunderts lassen in dieser Beziehung nur allzuhäufig zu wünschen übrig.

Nebendem ist der Metallstich schon in den frühesten Zeiten auch von den Malern selbst geübt worden; es galt dann nicht, bereits vorhandene Kunstwerke zu wiederholen, sondern eigne Schöpfungen hervorzurufen, um sie vermittelst des Abdrucks in vielen Exemplaren dem Volke zugänglich machen zu können. Wir erinnern hier an die trefflichen Arbeiten deutscher Maler des 15. Jahrhunderts — Gruppe 29 —, sowie an Albrecht Dürers ausgeführte Stiche — in Gruppe 32. —

Metallplatten wurden aber nicht allein gestochen, sondern auch radirt oder geätzt, und ist der Unterschied zwischen Metallstich und Radirung wol zu beachten. Bei dem Ersten gräbt man vermittelst eines scharfen Instruments (des Stichels) direct in das Metall, und hat den Widerstand des Materials zu überwinden. Bei der Radirung wird die Platte mit einer dünnen Wachsschicht überzogen, in welche der Künstler mit einem stumpfen Stifte und daher mit gleicher Leichtigkeit einzeichnet, wie er mit der Feder über das Papier hinweggeht. Das Metall wird dadurch blosgelegt, dann durch Aetzwasser vertieft und zum Abdruck befähigt, durch schwächeres oder stärkeres Aetzen verschiedener Theile werden die Abstufungen im Hellen und Dunkeln hervorgerufen. Es bedarf wol nicht der Auseinandersetzung, dass auf solche, durch die Technik nicht gehinderte Weise Werke entstehen können, die den gleichen Reiz der Leichtigkeit und Ursprünglichkeit

besitzen, den Handzeichnungen gewähren. Die eigenthümliche Behandlungsweise der Maler, ihre Manier, spricht sich am unmittelbarsten darin aus, und da die praktischen Rücksichten auf die Vervielfältigung sorgsame Ausführung geboten, sind sie für die Erkenntniss der künstlerischen Begabung von unvergleichlichem Werthe.

Diese Art, in Metall zu arbeiten, ist ziemlich alt, und von Waffen- und Gold-Schmieden längst geübt, sie erreichte aber erst in Holland im 17. Jahrhundert ihre höchste Vollendung. Die ebenso meisterhafte wie ausgeführte Zeichnung der holländischen Maler jener Zeit befähigte besonders zu ihrer Ausbildung, und Rembrandt war der Erste, der wie spielend mit den feinen schwarzen Strichen seine künstlerischen Gedanken auf die genialste Weise niederschrieb, ja oft selbst eine Lichtwirkung zu erreichen wusste, die den Mangel der Farbe vergessen lässt. Seine Schüler Boll, Lievens, van Vliet, Teniers, ahmten ihn in ihrer Weise nach und neben ihm verdanken wir besonders Adrian van Ostade eine Reihe kleiner Arbeiten, die in charakteristischer Zeichnung und geeigneter Ausführung seinen geschätzten Gemälden an die Seite zu stellen sind. Aehnliches leisteten die ihm nahe stehenden Du Sart, Bega, Thomas Wyk. Dass auch die Thierwelt durch die Radirung verherrlicht werden konnte, ist natürlich, da es bei ihr hauptsächlich auf lebendige Darstellung der äusseren Erscheinung ankam, die Potter, Berghem, v. d. Velde, Dujardin u. A. unübertrefflich in der Gewalt hatten. Wir verdanken ihnen besonders Gruppen von Hausthieren mit ihren Hirten und Aehnliches, welche in ihrer naturgetreuen Auffassung und leichten Behandlung mit Recht Bewunderung erregen. Auch die Landschaft wurde durch Hervorhebung ihrer eigenthümlichsten Gestaltung mit der einfachen Radirnadel vortrefflich wiedergegeben, wie es die zahlreichen Arbeiten Anton Waterloo's und Herm. Swanevelt's bekunden, von denen uns der Erste in die gemüthlichen nordischen Waldgegenden mit ihren durchsichtigen Baumgruppen, der Andere in Italiens idealere Landschaften einführt. Von Jac. Ruisdael besitzen wir nur einige flüchtige Versuche, während van Everdingen in charakteristischer Wiedergabe wilder Gebirgsscenen Vortreffliches geleistet hat.

Die mehr und mehr sich entwickelnde Neigung zum Sammeln von Kunstblättern, die, von den reichen Kunstfreunden Hollands ausgehend, sich über alle andern Länder Europas verbreitete, förderte natürlich die Lust der Maler an den leicht herzustellenden Radirungen, und ihre Verbreitung im Volke ist zur Hebung eines guten Geschmacks an ächt künstlerischer Thätigkeit von grosser Bedeutung gewesen.

Die nachfolgenden beiden Gruppen 41 und 42 enthalten bis auf wenige näher bezeichnete Nummern Original-Radirungen in alten, z. Th. vorzüglichen Drucken.

Jacob Jordaens (geb. zu Antwerpen 1594, gest. daselbst 1678).

1142 Cacus raubt die Kühe des Herkules.

Adrian van Ostade (s. Wand 36).

1143 Der Maler selbst, in seiner Werkstatt,
Bartsch 32.

1144 Herumziehende Musikanten, mit Geige und Drehorgel, spielen vor trinkenden Bauern.
Bartsch 45.

1145 Aehnlicher Gegenstand.
Bartsch 38.

1146 Ein kleiner buckliger Geiger spielt in einem Bauerhofe.
Bartsch 44.

1147 Ein Quacksalber bietet vor seiner Bude Medicamente aus
Bartsch 43.

1148 Trinkende und tanzende Bauern vor einem Dorfwirthshaus.
Bartsch 47.

1149 Aehnlicher Gegenstand.
Bartsch 48.

1150 Bauernfamilie, (der Familienvater.)
Bartsch 33.

1151 Wirthshausscene; ein fortgehender Gast zahlt die Zeche.
Bartsch 42.

1152 Der leere Krug.
Bartsch 15.

1153 Bauern, trinkend und rauchend.
Bartsch 13.

1154 Ein Familienconcert (die Sängerin).
Bartsch 30.

1155 Ein Bäcker, mit neubackenem Brod am Fenster, bläst auf dem Horn.
Bartsch 7.

1156 Die zwei Gevatterinnen.
Bartsch 40.

1157 Landschaft mit Bauerjungen, welche von der Brücke angeln.
Bartsch 26.

Jan Both (geb. zu Utrecht 1610, gest. daselbst 1660).

1158 Flusslandschaft, mit den Ruinen einer befestigten Brücke, (Ponte Molle bei Rom).
Bartsch 5 (Druck vor der Nr. wie die Folgenden).

1159 Italienische Landschaft, mit Maulthiertreibern (an der appischen Strasse).
Bartsch 6.

1160 Gebirgslandschaft, mit ruhenden Landstreichern und einem Ochsenkarren (zwischen Ancona und Sinigaglia).
Bartsch 2.

Pieter Bout (geb. zu Brüssel um 1660).

1161 Holländische Winterlandschaft, mit Schlittenfahrern und Schlittschuhläufern (der Schlitten).
Bartsch 3.

Dirk Stoop (geb. zu Dortrecht (?) um 1610, gest. 1686).

1162 Pferde am Wassertrog.
Bartsch 8.

1163 Pferd und Hund.
Bartsch 9.

Pieter van Laar, genaant **Bamboccio** (geb. zu Laaren um 1613, gest. in Italien um 1674).

1164 Esel und Schweine, dabei eine spinnende Bäuerin.
Bartsch 4.

1165 Ein Bauer mit zwei Büffeln.
Bartsch 7.

Simon de Vlieger (geb. um 1615).

1166 Zwei Windhunde.
Bartsch 12.

1167 Truthühner.
Bartsch 18.

Anton Waterloo (geb. zu Utrecht um 1618, gest. daselbst um 1670).

1168 Landschaft, mit grosser Linde und einem ländlichen Wirthshaus.
Bartsch 113.

1169 Landschaft, ein breiter Weg führt an einem Kornfeld vorüber in den Wald (der Reiter bei der Hecke).
Bartsch 117 (Abdruck auf Schellenkappenpapier wie die Folgenden).

1170 Waldlandschaft, mit der Leiche des Adonis.
Bartsch 130.

1171 Waldlandschaft, mit Alpheus und Arethusa.
Bartsch 125.

1172 Alte Wassermühle unter hohen Bäumen (Waaterloo's Mühle).
Bartsch 119.

Herman van Swanevelt (geb. zu Woerden 1620, gest. zu Rom 1690).

1173 Italienische Waldlandschaft, mit dem Raub des Adonis.
Bartsch 102 (erster Druck mit excudit wie die Folgenden).

1174 Landschaft, mit einem tanzenden Satyr.
Bartsch 52.

1175 Landschaft, mit Satyr, der einen Baum erklettert.
Bartsch 51.

1176 Italienische Landschaft, mit amphitheatralisch gruppirten Ruinen.
Bartsch 84.

1177 Italienisches Stadtthor (Porta Salara in Rom).
Bartsch 92.

1178 Landschaft, mit einer kleinen hölzernen Brücke.
Bartsch 82.

Aldert van Everdingen (s. Gruppe 40).

1179 Norwegische Bauernhütte, am Bach unter hohen Bäumen (der Felsblock).
Bartsch 100.

Nicolas Berghem (s. Wand 39).

1180 Flötenspielender Hirt; die Hirtin hört ihm zu.
Bartsch 6 (erster Druck).

1181 Durch den Fluss getriebene Heerde.
Bartsch 9.

1182 Aehnlicher Gegenstand, mit der Hirtin zu Esel.
Bartsch 12.

1183—86 Ruhender Hirt und drei Gruppen von Ziegen, aus einer Folge.
Bartsch 35, 38—40. Abdrücke vor der Schrift und vor den Nummern.

1187—89 Drei Gruppen von Schafen.
Bartsch 43, 45 u. 46 (Abdrücke vor den Nummern).

1190 Ruhender Schäfer, als Titel zu einer Folge von Thierstücken.
Bartsch 49.

1191 Heerde am Wasser, welches von hohen Bäumen umgeben ist.
gest. von J. v. d. Velde.

Paul Potter (s. Wand 39).

1192 Kuhhirt und Kühe auf der Weide.
Bartsch 14.

1193 Schaafhirt und Schaafheerde.
Bartsch 15. Mit erster Addresse.

1194—99 Ochsen und Kühe in verschiedenen Stellungen.
Bartsch 1, 4—8. Mit erster Addresse.

Pieter Boel (geb. zu Antwerpen 1625, gest. zu Amsterdam 1680).

1200 Todter Hase und andres Wildpret, dabei ein Jagdhund.
radirt von W. Hollar (vorzüglicher erster Druck).

Karel Du Jardin (geb. zu Amsterdam 1634, gest. zu Venedig 1678).

1201 Zwei Pferde auf der Weide.
Bartsch 4.

1202 Beladene Maulthiere.
Bartsch 2.

Adrian van de Velde (s. Wand 39).

1203—7 Hirt, Ochsen und Kühe in verschiedenen Stellungen.
Bartsch 1, 3, 4, 6, 8.

1208 Hunde, im Streit um einen Knochen.
Bartsch 9.

1209 Kuh und zwei Lämmer unter einem Baume.
Bartsch 11.

1210 Fressender Ochse und drei Schafe.
Bartsch 12.

1211 Zwei Kühe am Fuss eines Baumes.
Bartsch 13.

1212 Schaaf mit säugendem Lamm.
Bartsch 14.

1213 Zwei Schaafe.
Bartsch 15.

Jan van Goyen (geb. zu Leyden 1596, gest. im Haag 1656).

1214 Niederländisches Dorf mit Kirche.

Jacob Ruisdael (s. Gruppe 40).

1215 Altes Bauernhaus am Bache, mit einer kleinen hölzernen Brücke.
Bartsch 1.

Hendrik Mobell (geb. zu Rotterdam 1751, gest. 1782).

1216 Landschaft an der holländischen Küste.

Paul Potter (s. Gruppe 40) — über der Thür.

1217 Ein grosser Ochse; im Museum zu Haag
radirt von V. Denon.

Gruppe 42.

Anton van Dyk (s. Gruppe 36).

1218 Wilhelm de Vos, Maler von Antwerpen; Originalradirung aus van Dyks Ikonographie, wie die Folgenden.

1219 Jodocus de Momper, Landschaftsmaler in Antwerpen.

1220 Jan Breughel, Blumenbreughel.

1221 Erasmus von Rotterdam (dieser berühmte Gelehrte trieb zum Vergnügen die Malerei und ist deshalb in die Ikonographie aufgenommen.

1222 a. Willem Hondius, Kupferstecher im Haag.
gest. von ihm selber.

Franz Hals (s. Gruppe 37).

1222 b. Johannes Hoornbeeck, Dr. theol. und Professor in Utrecht.
gest. von J. Suyderhoef.

Theodor de Keyser (geb. um 1595, gest. zu Amsterdam um 1660).

1223 Die Bürgermeister von Amsterdam berathen über den Empfang der Maria von Medicis.
gest. von J. Suyderhoef.

Gerhard Terburg (s. Gruppe 39).

1224 Der Friedensschluss zu Münster zwischen den Generalstaaten und Philipp IV. von Spanien.
gest. von J. Suyderhoef.

David Teniers (s. Gruppe 38).

1225 Holländische Küche; Originalradirung wie die folgenden Blätter.

Rembrandt (s. Gruppe 37).

1226 Des Meisters eigenes Bildniss.
Bartsch 20.

1227 Christus dem Volke vorgestellt (das sogenannte grosse Ecce homo).
Bartsch 77.

1228 Abraham und die Engel.
Bartsch 29.

1229 Josephs Traumdeutung.
Bartsch 37.

1230 Triumph des Mardochai.
Bartsch 40.

1231 Die Flucht nach Egypten.
Bartsch 52.

1232 Heilige Familie.
Bartsch 62.

1233 Der Zinsgroschen.
Bartsch 68.

1234 Der verlorene Sohn.
Bartsch 91.

1235 Christus am Kreuz, zwischen den beiden Schächern.
Bartsch 79.

1236 Heilung des Kranken, durch Petrus und Johannes in der Pforte des Tempels.
Bartsch 94.

1237 Eine Mühle, angeblich Rembrandt's Geburtshaus.
Bartsch 233.

1238 Drei Studienköpfe von Frauen.
Bartsch 367.

1239 Portrait des Kunsthändlers Haaring.
Bartsch 275.

1240 Portrait des Schreibmeister Coppenol.
Bartsch 283. III. Abdr.

1241 Portrait eines schreibenden jungen Mannes mit Kette und Kreuz.
Bartsch 261.

1242 Portrait eines nachdenkenden jungen Gelehrten.
Bartsch 268.

1243 St. Philippus tauft den Kämmerer aus dem Mohrenland.
rad. von J. G. v. Vliet.

1244 Die Syndici von Amsterdam.
rad. von J. de Frey.

1245 Anatomische Vorlesung des Professor Tulp.
rad. von demselben.

Ferdinand Bol (s. Gruppe 37).

1246 Junge Frau, die eine Birne zum Fenster heraushält; Originalradirung, wie die Folgenden.

Jan Livens (geb. zu Leyden 1607, gest. zu Antwerpen 1663).

1247 Gideons Opfer.
Bartsch 9.

1248 Kopf einer jungen Frau.
Bartsch 25.

Jan Georg van Vliet (geb. zu Delft um 1610).

1249 Schlosser.
Bartsch 34.

1250 Bildhauer.
Bartsch 32.

1251 Besenbinder.
Bartsch 38.

Pieter de Molyn (geb. zu Harlem um 1600).

1252 Holländische Kirmess; und

1253 Der Dreikönigsabend.
gest. von J. v. de Velde (Nagler 46 u. 47).

Jan van de Velde (geb. zu Harlem [?] um 1590, gest. daselbst [?]).

1254 Spaziergänger, und

1255 Jahrmarktscene, holländische Costümbilder. Originalstiche.
Nagler 74.

Cornelis Bega (geb. zu Harlem 1620, gest. das. 1664).

1256 Bauer am Fenster; Originalradirung, wie die Folgenden.
Bartsch 19.

1257 Bauern scherzen mit einer jungen Wirthin.
Bartsch 33.

1258 Bauern scherzen mit dem Schenkmädchen.
Bartsch 34.

Cornelis Du Sart (s. Gruppe 38).

1259 Betrunkenes Bauernpaar.
Bartsch 7.

1260 Dorfkirmess, mit zahlreichen Figuren.
Bartsch 16.

Thomas Wyck (geb. zu Harlem 1616, gest. zu London um 1685).

1261 Spinnerin mit dem Rocken.
Bartsch 1.

1262 Drei Bauern beim Kartenspiel.
Bartsch 2.

1263 Gruppe von ruhenden Wanderern mit einer Nätherin.
Bartsch 3.

1264 Wanderer, deren einer sich den Schuh befestigt.
Bartsch 4.

1265 Spinnerin bei einem Schmiede.
Bartsch 6.

1266 Copie dieses Blattes, unter der Bezeichnung P. v. Laar (s. Gruppe 41).

Albert Flamen (lebte um 1660).

1267 Ansicht des grossen Canals beim Lustschloss Longuetoise bei Paris.
Bartsch 92.

1268 Ansicht von Soissy an der Seine.
fehlt Bartsch. Robert Dumesnil 538.

Lucas van Uden (geb. zu Antwerpen 1595).

1269 Kleine Landschaft, mit zwei ruhenden Bauern.
Bartsch 78.

Gruppe 43.

Engländer im 18. Jahrhundert; Historienmalerei.

Die ausserordentliche politische Bedeutung Grossbritanniens, sein kräftiges und mehr als anderswo von christlichem Geiste durchwehtes Volksleben, der Besitz nationaler unvergänglicher Meisterwerke der Poesie, insbesondere des grossen Dramatikers Shakspeare, lassen es fast unbegreiflich erscheinen, dass die bildende Kunst dort bis zum 18. Jahrhundert in vollkommener Leblosigkeit verharrte. Nur ein angeborener Mangel an Kunstsinn im Volkscharakter lässt sich als Grund dafür denken, da es zu keiner Zeit an einzelnen edlen Kunstfreunden gefehlt hat, welche die Leistungen anderer Nationen zu schätzen und mit feinem Gefühle für ihre reichen Sammlungen auszuwählen wussten. — Ausländische Portraitmaler, und unter ihnen Meister wie Holbein und van Dyck, wurden vielfach in England beschäftigt, und erwarben dort Gold und Ehre, ohne eine einheimische Kunstübung nach sich zu ziehen. Erst im Anfang des

vorigen Jahrhunderts tritt in Hogarth ein Künstler von selbstständiger Bedeutung auf, der in der That im innigsten Zusammenhange mit dem Volksleben seiner Zeit stehend, von grossem Interesse ist. In geistreicher Darstellungsweise geiselt er mit zersetzender Satyre die Verkehrtheiten und Laster aller Stände, und stattet dabei seine Compositionen mit einer solchen Fülle von humoristischen und zeitgeschichtlichen Nebenbeziehungen aus, dass G. C. Lichtenberg's geniale Erläuterungen seiner rasch berühmt gewordenen Werke 12 ziemlich starke Bände füllen. Bei seinem im höchsten Grade charakteristischen aber nicht idealen Styl erscheint es wunderlich, dass er mit vielseitigen Studien über die Theorie der Schönheit sich beschäftigte.

Neben seinem durchaus originalen, philosophischen Genre hatte die Historienmalerei unter der Ungunst der kirchlichen und öffentlichen Kunstanschauung, und bei dem damals allgemein herrschenden entarteten französischen Styl sich in keiner Weise zu eigenthümlicher Bedeutung erheben können. Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, als die romantische Poesie, früher als irgendwo anders, Volkssache wurde und man auf deutsche Anregung hin unter anderem den hohen Werth Shakspeares erkennen lernte, liess das grossartige Unternehmen des Alderman Boydell, eine Gallerie grosser Gemälde zu Shakspeares Dramen zu begründen, eine Reihe grösserer historischer Darstellungen entstehen, denen sich dann, inzwischen auch nur durch Privatbeförderung unterstützt, andere Werke anschlossen.

Der Styl der Historienmaler jener Zeit ist, trotz der gerade in England eifrig geförderten Erforschung antiker Kunstdenkmäler, ein mehr eklektischer und romantischer geblieben. Der bedeutendste Künstler, B. West, ist am vorzüglichsten in seinen Schlachtenbildern, welche den Ruhm englischer Tapferkeit im Orient und den amerikanischen Freiheitskämpfen verherrlichen und mit grosser Lebendigkeit, wenn auch etwas conventionell in den Bewegungen, aufgefasst sind. In der gleichen Gattung zeichnen sich Trumbull u. A. aus, und ihren durch zahlreiche Kupferstiche nach Frankreich und Deutschland verbreiteten Darstellungen muss man wohl einen gewissen Einfluss auf die neuere Kunst zugestehen.

Gleichzeitig hat die feinere Genremalerei lebensvolle Leistungen durch Jos. Wright, F. Wheatly u. A. aufzuweisen, und wurde vorzüglich in den Darstellungen gesellschaftlicher Zustände bei etwas karrikirter und die englischen Sonderbarkeiten absichtlich wiedergebender Darstellungsweise zum Ausgangspunkt einer jetzt noch gepflegten Kunstgattung.

William Hogarth (geb. zu London 1697, gest. daselbst 1764).

1270 Sitzung eines Wahlcomités (An election entertainment); aus einer Folge von 4 Darstellungen. Originalstich.

1271—76 Fünf Darstellungen aus der berühmten Folge der „Heirath nach der Mode".
gest. von G. Scotin. S. Ravenet und B. Baron.

Benjamin West (geb. zu Springfield 1738, gest. zu London 1820).

1277 König Karls II. Landung zu Dover.
gest. von W. Sharp.

1278 Der Tod des General Wolfe in der Schlacht bei Quebec (13. Sept. 1759); in der Grosvenor Gallerie.
gest. von W. Woollett (erster Druck).

1279 Alexander und sein Arzt Philipp; in der Stafford-Gallerie.
gest. von Val. Green.

Robert Smirke (geb. zu London 1751, gest. das. 1845).

1280 Scene aus Shakspeares „Viel Lärmen um Nichts"; gemalt für die Shakspeare-Gallerie des Alderman Boydell.
gest. von J. Ogborne.

Samuel Woodford (geb. zu Castle Cary in der Grafschaft Somerset 1754, gest. zu Bologna 1816).

1281 Karls I. Zusammenkunft mit seinen Kindern, während seiner Gefangenschaft, in Gegenwart Cromwell's.
gest. von W. Sharp (erster Druck).

John Trumbull (geb. in Connecticut 1757, gest. in New-York 1844).

1282 Der Tod des General Warren in der Schlacht von Bunkershill bei Boston, am 17. Juni 1755.
gest. von J. G. Schmidt (vor aller Schrift).

John Singleton Copley (geb. zu Boston um 1750, gest 1815).

1283 Tod des Major Pearson und Niederlage der Franzosen in der Stadt Heliers auf der Insel Jersey.
gest. von A. Kessler.

Francis Wheatly (geb. zu London 1747, gest. daselbst 1801).

1284 John Howard, ein thätiger Menschenfreund, besucht die Gefängnisse.
gest. von J. Hogg.

William Hamilton (geb. zu London 1751, gest. daselbst 1802).

1285 Die reisenden Engländer James Dauk und Robert Wood entdecken die Ruinen von Palmyra.
gest. von J. Hall.

Joseph Wright (geb. zu Derby 1734, gest. daselbst 1797).

1286 Indianische Wittwe, trauernd bei den Waffen ihres Mannes.
gest. von J. R. Smith.

1287 Ein Versuch über die Wirkung der Luftpumpe.
gest. von V. Green (vor aller Schrift).

1288 Erkläruug eines Planetariums.
gest. von W. Pether.

Charles Brandoin (geb. zu Vivis im Waadtland, lebte in England um 1780, gest. 1790).

1289 Das Publikum in einer Gemäldeausstellung; und

1290 Assemblée im Pantheon, zu London, um 1772.
gest. von R. Earlom.

Richard Westall (geb. zu London um 1762, gest. daselbst 1836).

1291 Der wohlwollende Kardinal.
gest. von W. Ward; farbiger Abdruck eines Schwarzkunstblattes.

Gruppe 44.

Engländer im 18. Jahrhundert, Landschaftsmalerei etc..

Mit besonderer Vorliebe mussten natürlich in England die Darstellungen aufgenommen werden, welche die Seesiege der „wogenbeherrschenden" Nation feierten und in der Vereinigung des bewegten Meeres, der mächtigen Kriegsschiffe und der hartnäckigen Kämpfe ihrer Bemannung, die sich oft noch in den Wellen fortsetzten, ein reiches Feld für malerische Virtuosität darboten. Neben West sind hier noch Wright u. A. bedeutend.

Die eigentliche Landschaft fand in Gainsborough einen begabten Meister, der die anmuthige Frische der englischen Natur mit charakteristischer Zeichnung und tiefem Colorit wiedergab. Andere Meister, wie Wilson und Wooton, schliessen sich mehr der idealen Weise Gaspard Poussins an, dessen Werke in englischen Gallerien zahlreich vertreten sind. Das Element der Stimmung, welches sie, der romantischen Zeitrichtung entsprechend, in ihre Gemälde zu legen und durch ideale Staffage zu erhöhen wussten, giebt ihnen dabei eine selbstständige Bedeutung.

Sehr beachtenswerth sind die Verdienste, welche sich Woollet als Kupferstecher für die malerische Stichweise von Landschaften, die alle Freiheit der Behandlung und Feinheit der Stimmung meisterhaft nachbildet, erwarb. Seine Blätter, von denen auch Gruppe 20 eine Auswahl darbietet, gehören zu den geschätztesten Leistungen der neueren Kupferstecherkunst.

Benjamin West (s. Gruppe 42).

1292 Die Seeschlacht bei la Hogue, Sieg der englischen Flotte über die französische am 31. Mai 1692.
gest. von W. Woollet (erster vorzüglicher Druck).

Philipp Jacob de Loutherbourg (geb. zu Strassburg 1728, gest. zu Chiswick 1812).

1293 Besiegunng der französischen Flotte durch Earl Howe, am 1. Juni 1794.
gest. von James Fittler (mit angelegter Schrift).

Thomas Gainsborough (geb. zu Sudbury 1727, gest. zu London 1788).

1294 Dunkle Waldlandschaft (Gainsborough's forest).
gest. von Maria Cath. Prestel.

Richard Wilson (geb. in Montgomeryshire 1714, gest. zu London 1782).

1295 Cicero in seiner Villa; in Claude Lorrain's Manier.
gest. von Wm Woollet (erster vorzügl. Druck).

1296 Celadon und Amelia, Scene aus Thompsons „Sommer."
gest. von J. Browne und W. Woollet (erster Druck).

John Wooton (gest. zu London 1765).

1297 Italienische Landschaft, im Charakter des G. Poussin.
gest. von F. Vivares.

Richard Joseph Wright (geb. zu Liverpool 1730, gest. zu London 1780).

1298 Seehafen mit einlaufendem Kriegsschiff; im Vorgrund Fischer.
gest. von G. Metzeroth (vor aller Schrift).

Francesco Zuccarelli (geb. zu Pitigliano 1702, lebte in England, gest. zu Florenz 1788).

1299 Macbeth und die drei Hexen.
gest. von W. Woollet (mit angelegter Schrift).

Georgius Stubbs (geb. zu Liverpool 1724, gest. 1806).

1300 Spanischer Jagdhund (The spanish pointer).
gest. von W. Woollett (eins der Hauptblätter des Stechers).

Gruppe 45.

Engländer im 18. Jahrhundert, Portraitmalerei, Reynolds.

Joshuah Reynolds ist nächst Hogarth der bedeutendste englische Künstler seines Jahrhunderts, und als der Gründer einer eigenthümlichen Malerschule zu betrachten, die sich durch Tiefe des Tons und eine saftige Färbung auszeichnet. Er war Anfangs Eklektiker, und suchte die Vorzüge von Tizian, Rubens und Rembrandt zu vereinigen, aber seine lebendige Naturauffassung liess ihn bei seiner Hauptthätigkeit, der Portraitmalerei, zu selbstständiger Meisterschaft gelangen, in der sich meistens eine eigenthümliche phantastische Auffassung zu erkennen giebt, während seine Leistungen in der Historienmalerei unbedeutend blieben.

Die ungemeine Vorliebe für die Bildnissmalerei, welche aus dem starken persönlichen Bewusstsein des Engländers hervorging und von

jeher eine Menge fremder Portrait-Meister nach England gezogen hatte, liess auch die Vervielfältigung von Bildnissen, vorzüglich der hohen Aristokratie und ihrer weiblichen Schönheiten, eine grosse Ausdehnung gewinnen. Die sogenannte Schwarzkunst, im 17. Jahrhundert, angeblich vom Prinzen Ruppert von der Pfalz erfunden, erwies sich am entsprechendsten, die malerische Wirkung von Reynolds' Werken wiederzugeben und die Hauptmeister dieser Gattung, Earlom, Smith, Green, Pether u. A., in unserer Gruppe vereinigt, haben darin Vollendetes geleistet. Man schritt sogar bis zum farbigen Abdruck derartiger Platten (Nr. 1291), doch liessen die grossen Schwierigkeiten des Verfahrens hier kein dauerndes Resultat hervorgehen.

Gottfried Kneller, eigentlich **Kniller** (geb. zu Lübeck 1648, gest. zu London 1723).

1301 Joseph Addisson, Parlamentsmitglied und Staatssecretair; und

1302 Sir Robert Walpole, Parlamentsmitglied und Statthalter von Norfolk.
gest. von J. Faber.

1303 Zaar Peter der Grosse von Russland.
gest. von P. v. Gunst.

Sir Joshuah Reynolds (geb. zu Plimpton 1723, gest. zu London 1792).

1304 John Manners Marquis of Granby, Oberstlieutenant und Commandeur en chef.
gest. von J. Watson (vor der Schrift).

1305 Lady Anna Stanhope.
gest. von demselben (vor der Unterschrift).

1306 Lady Elizabeth Keppel Tavistock, als Brautjungfer der Königin.
gest. von E. Fisher (vor der Schrift).

1307 Lady Sarah Bunbury, den Grazien opfernd.
gest. von E. Fisher (vor der Schrift).

1308 Lady Montague als Kind, mit einem Hündchen.
gest. von J. Watson (vor der Schrift).

1309 Herzog Henry Frederic von Cumberland, Bruder Georgs III., im Costüm des Hosenbandordens.
gest. von Th. Watson.

1310 Master Crew, in der Rolle Heinrichs VIII.
gest. von J. R. Smith (vor der Schrift).

1311 Richard Robinson, Erzbischof von Armagh.
gest. von R. Houston.

1312 Omai, von der Insel Utietea.
gest. von J. Jacobi.

1313 Ein Strassenjunge als Amor, und

1314 Ein Judenjunge als Merkur.
gest. von J. Dean (vor der Schrift).

F. Gainsborough (s. Gruppe 44).

1315 Der berühmte Schauspieler Garrick, Shakespeare's Büste umfassend.
gest. von V. Green.

Francis Cotes (geb. 1724, gest. zu London 1770).

1316 Lady Boynton.
gest. von J. Watson.

Gruppe 46.

Engländer im 19. Jahrhundert, Historienmalerei, Genre und Thierstück.

Ohne mit den grossen reformatorischen Bewegungen der Malerei in Frankreich und Deutschland unmittelbar in Berührung zu stehen, hat doch die neuere englische Kunst die verschiedensten Richtungen ihrer Vorgänger in steigender Ausbildung weitergeführt. Bis in die Gegenwart, welche hierin einen Umschwung anzubahnen scheint, blieben Staat und Kirche in gleicher ablehnender Stellung gegen die Werke der höheren Malerei, und so konnten nur vereinzelte Meister, unter welchen Eastlake sich durch Schönheitsgefühl und Farbensinn auszeichnet, diesem Fache ihre Kräfte zuwenden. — Im Portrait ist Lawrence hervorragend durch geistreiche und feine Auffassung; die vorzüglichsten Leistungen hat indessen die Genremalerei in Wilkie und Landseer, letzterer in Behandlung der Thierwelt von grossem Verdienst, aufzuweisen. Was im englischen Volksleben an anziehenden Motiven sich findet, ist von diesen Meistern mit treuer Naturbeobachtung und jener treffenden Charakteristik des Hogarth'schen Einflusses dargestellt worden. — Die Leistungen des Stahlstiches sind in Deutschland nur zu bekannt, um hier hervorgehoben zu werden, sie haben zugleich den Werken der genannten Künstler eine grosse Popularität verschafft. Eigenthümlich erscheinen die Bestrebungen einer in neuester Zeit immer mehr sich ausdehnenden, hier nicht vertretenen, sogenannten „Vor-Rafaelischen Malerschule" mit einem vorwiegenden Bestreben nach alterthümlicher Strenge und Einfachheit der Zeichnung; jedenfalls kann eine derartige, wenn auch vorläufig einseitige Richtung, Hand in Hand mit dem lebhaft erwachten Sinne für christliche Baukunst und Glasmalerei bei den grossartigen Mitteln der englischen Kunstbeförderer nur von günstigstem Erfolge sein.

Charles Lock Eastlake (geb. um 1790, lebt in London).

1317 Hagar und Ismael in der Wüste.
gest. von Bridoux und Smith.

Thomas Duncan (gest. 1847).

1318 Einzug des Prinzen Charles Edward und der Hochländer in Edinburgh; nach der Schlacht von Prenstonpans, 1745.
gest. von F. Bacon (mit angelegter Schrift).

Sir Thomas Lawrence (geb. zu Bristol 1796, gest. zu London 1830).

1319 George Canning, Minister des Auswärtigen.
gest. von Ch. Turner.

J. Deffet Francis.

1320 Sir Robert Peel, erster Lord des Schatzes.
gest. von P. Bromley.

William Salter (geb. um 1800, lebte in London.)

1321 Das grosse Waterloo-Banket, von Lord Wellington in Apsley-House veranstaltet am 18. Juni 1836.
gest. von W. Greatback (mit gerissener Schrift).

David Wilkie (geb. zu Cults 1785, gest. zur See bei Gibraltar 1841).

1322 Das Blindekuhspiel.
gest. von A. Raimbach.

1323 Die Testamentseröffnung.
gest. von J. Burnet.

Edwin Landseer (geb. um 1798, lebt in London).

1324 (über der Thür:) Schottische Hochländer mit ihren Heerden nach den südlichen Thälern aufbrechend.
gest. von J. H. Watt.

John Constable (geb. 1776, gest. 1837).

1325 Landschaft mit heimkehrender Heerde.
gest. von D. Lucas (vor der Schrift).

1326 Landschaft mit einer Canalschleusse.
gest. von demselben (vor der Schrift).

Gruppe 47.

Deutsche im 17. und 18. Jahrhundert; vereinzelte Kunstleistungen; Eklektiker; Reformbestrebungen.

Die Malerei unsres Vaterlandes war während der glänzenden Entwickelung der benachbarten niederländischen Kunst in einem Zustande tiefen Verfalls. Die Religionskriege des 16. Jahrhunderts, die unselige Zerrüttung, welche ein dreissigjähriger Kampf auf deutschem Boden hervorbrachte, ohne das Bewusstsein der Nation an einem siegreichen Erfolge erstarken zu lassen, konnten einem Aufblühen der Kunst nicht förderlich sein. Allein auch das 18. Jahrhundert bietet in seinen Leistungen so wenig Erfreuliches, dass wir ein zeitweiliges Verschwinden des deutschen Kunstsinnes annehmen müssten, wäre nicht in der Musik eine Periode des mächtigsten Aufschwungs eingetreten und hätte nicht die Dichtkunst in ihren grossen Geistern

die Tiefe des Gedankens entfaltet, welche der neueren deutschen Kunst zu so mächtigem Hebel gereichen sollte.

Im 17. Jahrhundert sind nur als vereinzelte Erscheinungen die poetischen und liebevoll ausgeführten Landschaften Elzheimers, wie die anmuthigen Darstellungen des vorzüglichen Kupferätzers Wenzel Hollar zu erwähnen, der in Figuren, Stilleben und Landschaften seine lebensvolle und fein empfindende Auffassung bekundete und dabei eine unermüdliche Thätigkeit — er stach über 2000 Platten — entwickelte. In der Landschaft ist ausserdem des fruchtbaren Merian zu gedenken, dessen einfach-natürliche Zeichnungen besonders das Verdienst haben, die Herrlichkeit der deutschen Städte in ihren damals noch unzerstörten Baudenkmalen des Mittelalters aufbewahrt zu haben. Gegen Ende des Jahrhunderts zeichnete sich Joh. Heinr. Roos in seinen kleinen, idyllenartig zusammen gestellten Gruppen von Schaafen, Ziegen und anderen Hausthieren, G. Ph. Rugendas durch seine in niederländischer Weise ausgeführten lebendigen Kriegsscenen aus. Im 18. Jahrhundert trat zuerst J. E. Ridinger in zahlreichen Kupferstichen, vorzüglich die fürstlichen Jagdfreuden und das Leben des „edlen Wildes" schildernd, auf, in welchen feine Beobachtung anzuerkennen ist. Der talentvolle Dietrich ahmte mit vielem Beifall die Manieren der verschiedensten Meister, vorzüglich Rembrandts, nach; höchst bedauerlich ist, dass er seine unermüdliche Thätigkeit nicht mehr zu selbstständigen Schöpfungen verwendet hat. So wenig seine zahlreichen biblischen Darstellungen den Erfordernissen historischer Malerei entsprachen, vermochte überhaupt die deutsche Kunst, in Eklekticismus und französischer oder italienischer Manier befangen, irgendwie Werke von Bedeutung zu schaffen. Der tüchtigste Meister des 18. Jahrhunderts ist jedenfalls, wenn auch nur im Genre thätig, Daniel Chodowiecki, der in seinen zierlichen, ungemein sprechenden kleinen Kupferstichen (als Illustrationen zu der sich reich entfaltenden populären Literatur der Aufklärungsperiode) das treueste Bild seiner Zeit wiedergegeben hat. Der sittlich-reine Sinn, mit welchem er die unverdorbenen Seiten des bürgerlichen Lebens in einer Zeit des moralischen Verfalls hervorhob und gegen die allgemeine Verderbniss auftrat, zeichnet seine Werke eben so sehr vor der gleichzeitigen lasciven französischen Genremalerei aus, als sie ihm zu allen Zeiten die ungetheilte Achtung des besseren Theiles der Nation sichern wird.

Inzwischen hatten die Forschungen Winckelmann's, der mit glühender Begeisterung für die Hoheit der klassischen Kunst seine Zeitgenossen auf ihre Schätze zurücklenkte, einen Umschwung angebahnt, welcher die Grundlage eines neuen Kunstlebens werden sollte. Allerdings sind die ersten Vertreter der antikisirenden Richtung, Mengs, Oeser, Angelika Kauffmann, Füger u. A., nur als die Vorläufer einer besseren Zeit zu betrachten; denn befangen, wie sie es waren, in den Anschauungen einer Zeit, die ein selbst-

ständiges, inneres geistiges Streben des Künstlers nicht kannte, sich nur an die Ueberlieferung hielt, fehlt ihnen noch die Kraft, nächst der Befreiung von falscher Manier, eigne lebensvolle Empfindungen zu gestalten. Auch die Portraitmalerei wurde auf besseren Weg geleitet und unter anderen trat Graff's schlichte Naturauffassung der französischen Affektation glücklich entgegen. Ebenso huldigen in der Landschaft Weyrotter, Hackert, Gessner, Kobell, Wilh. Kolbe, Gauermann insgesammt einem Streben nach einfacher und eigenthümlicher Darstellung, theils im Anschluss an die idealisirende Richtung der alten Italiener, theils in getreuer Naturnachahmung. An sie knüpfen sich die Namen zweier Meister, Reinhardt und Koch, welche in Gemeinschaft mit Asmus Carstens in Rom die ersten entscheidenden Schritte zur Kräftigung ächten Kunstsinnes und insbesondere zur Neugestaltung der deutschen Kunst thaten. Die Ersteren übten in der Landschaft von Neuem die heroische Stylweise des 17. Jahrhunderts mit innerster poetischer Begabung; Koch wirkte ausserdem neben Carstens für die grosse Umgestaltung der Malerei, in welche uns die nächste Gruppe einführt; hier ist nur noch auf die Künstler hinzuweisen, welche in ähnlicher Weise neben Carstens die antike Kunst zum Ziel ihres Strebens machten und darin Hervorragendes, wenn auch nicht im gleichen Sinne Fruchtbringendes erreichten: Wächter und Schick, beide von grosser Strenge der Zeichnung und Wahrheit des Ausdrucks in den Formen einer geläuterten Schönheit. Das Verdienst, welches sie und ihre Mitstrebenden um die deutsche Kunst der Gegenwart sich erwarben, verdient alle Anerkennung, denn erst auf der Grundlage einer gereinigten und für das Ideale begeisterten Auffassung konnte der neue Aufschwung des romantischen Geistes sich entfalten.

Adam Elzheimer (geb. zu Frankfurt 1574, gest. zu Rom 1620).

1327 Der junge Tobias von dem Engel geleitet. (Der grosse Tobias.)
gest. von Graf Heinrich Goudt (vorzügl. erster Druck).

1328 Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis.
gest. von demselben.

Matthäus Merian d. Aeltere (geb. zu Basel 1593, gest. zu Schwalbach 1650).

1329 Ansicht des Schlosses Heidelberg aus der Vogelschau; Originalstich.

Wenzel Hollar (geb. zu Prag 1607, gest. zu London 1677).

1330 Landschaft mit drei Windmühlen und Fuhrwerken; Originalradirung nach Joh. Breughel.
Parthey's Catalog 1216. (aus einer Folge von 6 Bl.)

1331 Vornehme Wienerin, und

1332 Vornehme Engländerin; Originalradirungen aus einer Folge von 100 Bl. Frauentrachten.
Parthey 1813 und 1885.

1333 Vornehme Engländerin mit Muff, angeblich Katharina Howard.
Parthey 1712.

1334 Muffe und Putzsachen; Hauptblatt von feinster Ausführung.
Parthey 1951 (vorzügl. erster Druck).

Georg Philipp Rugendas (geb. zu Augsburg 1666; gest. daselbst 1743).

1335 Trompeter,

1336 Rittmeister, und

1337 Reiter eines deutschen Cavallerie-Regiments, Originalstiche in Schwarzkunst aus einer Folge von 8 Blatt.

1338—41 Reiter in Landschaften; Originalradirungen aus einer Folge von 8 Blatt (1699).

Johann Heinrich Roos (Schüler von K. du Jardin, geb zu Ottendorf in der Pfalz 1631, gest. zu Frankfurt a. M. 1685).

1342—47 Sechs Gruppen von Thieren aus dem sogenannten Thierbuch (Beest-boekje); Originalradirungen.
Bartsch 19 u. f. (Drucke vor der Nummer).

Johann Elias Ridinger (geb. zu Ulm 1698, gest. zu Augsburg 1767).

1348 Die Fabel vom Fuchs und dem Federvieh; aus einer Folge von 16 Bl. Originalstich.
Thienemann's Catalog 765.

Christian Wilhelm Ernst Dietrich geb. zu Weimar 1712, gest. zu Dresden 1774).

1349 Christus heilt die Kranken; in Rembrandt's Manier.
gest. von J. Flipart.

1350 Sarah führt Abraham die Hagar zu; in Rembrandt's Manier.
gest. von J. G. Wille (Druck vor aller Schrift).

1351 Der Bänkelsänger; in Ostade's Manier.
gest. von Rob. Lauri (vor der Schrift).

Anton Raphael Mengs (geb. zu Aussig 1722, gest. zu Rom 1779).

1352 Augustus und Cleopatra.
gest. von J. P. Bittheuser.

1353 Apollo und die Musen; in der Eremitage zu St. Petersburg.
gest. von Raph. Morghen. (Erster Druck.)

Conrad Martin Metz (geb. zu Bonn, gest. zu London 1824.

1354 Der Engel Rafael besucht Adam und Eva; Scene aus Miltons „Verlornes Paradies."
gest. von R. Pollard.

Martin Ferdinand Quadal (geb. zu Niemtschitz in Mähren 1736, gest. zu St. Petersburg 1808).

1355 Der Aktsaal der Kunstakademie in Wien.
gest. von J. Jacobé (vor der Schrift).

Johann Heinrich Tischbein (geb. zu Hayna 1722, gest. zu Cassel 1789).

1356 Apollo; in der Akademie zu Cassel.
gest. von G. W. Weise.

Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (Neffe des Vor., geb. zu Hayna 1571, gest. zu Eutin 1829).

1357 Löwe im Kampf mit einer Riesenschlange, der sogenannte Thierlaokoon; Originalradirung.
(Aetzdruck.)

Angelica Kauffmann (geb. zu Chur 1742, gest. zu Rom 1808).

1358 Lady Hamilton als Thalia.
gest. von Raph. Morghen.

1359 Zeuxis malt die Juno zu Agrigent.
gest. von F. Bartolozzi.

Johann Eleazar Schenau, eigentlich **Zeisig** (geb. zu Gross-Schenau bei Zittau 1734, gest. zu Dresden 1806).

1360 Unterricht in der Botanik.
gest. von J. Chevillet.

1361 Die Entstehung der Malerei, oder die Portraits nach der Mode.
gest. von J. Ouvrier.

Peter Alexander Wille (geb. zu Paris 1784, Sohn des Kupferstechers Wille; gest. daselbst 1815).

1362 Ein Wachtmeister der französischen Kavallerie befreit ein von Räubern angefallenes Mädchen.
gest. von J. G. Wille.

Johann Heinrich Ramberg (geb. zu Hannover 1763, gest. daselbst 1840).

1363 Gemäldeausstellung in London im Jahre 1787.
gest. von P. A. Martini.

Anton Graff (geb. zu Winterthur 1736, gest. zu Dresden 1813).

1364 Portrait von Johann Winckelmann, und

1365 Portrait von G. E. Lessing.
gest. von J. F. Bause.

Friedrich Heinrich Füger (geb. zu Heilbronn 1751, gest. zu Wien 1818.)

1366 Caesars Tod, und

1367 Christus ruft die Kindlein zu sich.
gest. von Jos. Eisner.

Salomon Gessner (geb. zu Zürich 1730, gest. 1788).

1368 Idyllische Landschaft, Hirt und Hirtinnen an einem Brunnenbecken.
rad. von W. Kolbe.

Jacob Philipp Hackert (geb. zu Prenzlau 1737, gest. zu Florenz 1807).

1369 Arkadien; grosse ausgeführte Originalzeichnung in Sepia.

Georg Friedrich Eberhard von Wächter (geb. zu Solingen 1762, gest. zu Stuttgart 1852).

1370 Der blinde Belisar von seinen Freunden betrauert.
gest. von C. Rahl.

Gottlieb Schick (geb. zu Stuttgart 1779, gest. das. 1811).

1371 Apollo unter den Hirten; im k. Schlosse zu Stuttgart.
lith. von C. Schmidt (über der Thür).

Gruppe 48.

Deutsche Malerradirung im 18. und 19. Jahrhundert.

Die Malerradirung, die wir bei den Holländern in Gruppe 41 und 42 auf ihrem Höhepunkt fanden, wurde ebenfalls in Deutschland seit Mitte des vorigen Jahrhunderts geübt, und wenn auch nicht immer mit der gleichen genialen Leichtigkeit, die wir dort zu bewundern Gelegenheit hatten, so ist doch auch hier das Erfreulichste geleistet worden.

Viele der bereits besprochenen Maler sehen wir in unsrer Gruppe wieder vereinigt. Insbesondere tritt Chr. W. E. Dietrich im Genre hervor, mit Recht an Rembrandt's Arbeiten erinnernd, aber auch in der Landschaft sich trefflich bewährend. Koch und Reinhardt zeigen sich als vollendete Meister in ideal aufgefassten landschaftlichen Compositionen, die kaum irgendwo in gleicher Schönheit hervorgerufen sind, während Wilhelm Kolbe die deutsche Eiche und eine üppige Kräuterwelt in unübertroffener Charakteristik vorführt. J. A. Klein in Nürnberg bietet in reicher Zahl Darstellungen aus dem ganzen Bereiche der Thierwelt, denen er zugleich mit Wahrheit ausgeführte kleine Genrebilder beifügt. Ihm schliesst sich sein Freund J. C. Ehrhard an, in feiner Führung der Radirnadel den alten holländischen Meistern am Nächsten, nur leider allzufrüh durch den Tod einer höchst fruchtbaren Thätigkeit entrissen. Preller's meist dem höchsten Norden entnommene Naturscenen versetzen wie seine Gemälde, in eine ernst romantische Stimmung; auch Ludwig Grimm, Bruder der berühmten Sprachforscher, übt die Nadel auf sinnige Weise. Neureuther rief die Randzeichnung ins Leben zurück, mit denen schon Albrecht Dürer Gedichte und heilige Schriften verziert hatte und erweiterte dieselben in seinem Dornenröschen (s. Gruppe 53) und Aehnlichem zu umfassenden fantastischen Gebilden, wie man sie früher nicht gekannt hatte.

In neuester Zeit wenden sich Maler fast in allen Gegenden Deutschlands der Radirung wieder zu, und namentlich aus Düsseldorf ist manch treffliches Blatt geliefert. Mit grosser Vollendung radirte dort W. Schirmer seine Landschaften (s. Gruppe 52), A. Schrödter seine Don Quixotiaden oder andere humoristische Entwürfe. Dass der Geschmack an Radirungen im Volke wach geworden ist, darf gewiss als ein Beweis des Fortschritts zu höherer Kunstbildung angesehen werden, und sichert uns wol auch Beifall an den nachfolgenden, sämmtlich in vorzüglichen Abdrücken aufgestellten Blättern.

Christian Wilhelm Ernst Dietrich (s. Wand 46).

1372 Die Geburt Christi. In Rembrandt's Manier; Originalradirung wie die Folgenden.
Linck's Katalog Nr. 9.

1373a Die Flucht nach Egypten.
Linck 12.

1373b Heilige Familie; ruhend auf der Flucht; in Cantarini's Manier.
Linck 15. Vorzüglicher 1. Abdruck vor Namen und Jahrzahl.

1374 Der Satyr bei dem Bauer, der die Suppe kalt und die Hände warm bläst. (In Bega's Manier.)
Linck 89.

1375 Herumziehende Musikanten. In Ostade's Manier.
Linck 80.

1376 Ein wandernder ungarischer Rattenfänger.
Linck 79.

1377 Viehheerde bergan steigend.
Linck 163.

1378 Weg hinter einem Dorfe. (In Ruisdael's Manier.)
Linck 159.

1379 Zwei hölzerne Häuser am Wasser. (In Everdingens Manier.)
Linck 132.

Georg Friedrich Schmidt (geb. zu Berlin 1712, gest. daselbst 1775).

1380 Des Künstlers Gattin, nähend.
Jacoby's Katalog Nr. 135.

1381 Hirsch Michel, ein Potsdamer Jude.
Jac. 144.

1382 Landschaft. Eingang in das Dorf Pankow bei Berlin.
Jac. 178.

Adam Friedrich Oeser (geb. zu Pressburg 1717, gest. zu Leipzig 1799.)

1383 Die Steinigung Stephani. Nach P. P. Rubens. (Auf Gruppe 47.)

Christian Bernhard Rode (geb. zu Berlin 1725, gest. daselbst 1797).

1384 Achilles, unter den Töchtern des Lycomedes von Ulysses erkannt.

1385—87 Drei allegorische Figuren.

Daniel Chodowiecki (geb. zu Danzig 1726, gest. zu Berlin 1801).

1388 Der Künstler zeichnend im Kreise seiner Familie.
Engelmanns Katalog 75.

1389 Humoristische Darstellung der Familie des Künstlers, auf einem Spaziergange nach französisch Buchholz bei Berlin.
Engelmann 337.

1390 Ein Junge beim Bratenwenden
Engelmann 38.

1391 Die Familie des Königs Friedrich Wilhelm II.
Engelmann 332. Vor der Schrift.

1392 Humoristische Allegorie auf einen Berliner Bankerottirer.
Engelmann 184.

1393 Zwei Darstellungen zu Langbeins Gedicht „Robert und Klärchen“ und W. G. Beckers „Kirmse zu Wallendorf“, in des letzteren Taschenbuch für 1797, mit kleinen Randskizzen (Einfällen) des Künstlers.
Engelmann 18 u. 330.

1394 Zwei Darstellungen zur „Louise“ von Voss; in Beckers Almanach für 1798; ebenso mit Einfällen.
Engelmann 840 u. 41.

1395 Vignette zu Pestalozzi's Lienhard und Gertrud.
Engelmann 381.

1396 Die auf Rosen sanft schlummernde Unschuld.
Engelmann 651.

1397 Titel-Vignette zu Cramers „Unterhaltungen zur Beförderung der häuslichen Glückseligkeit.“
Engelmann 376.

1398 Titel-Vignette zu Büffons Naturgeschichte der Vögel.
Engelmann 89.

Franz Edmund Weirotter (geb. zu Innsbruck 1730, gest. zu Wien 1771).

1399 Alter Thurm und verfallene Bauerhütten am Wasser.

1400 Italienische Ruinen.

Ferdinand Kobell (geb. zu Mannheim 1740, gest. daselbst 1799).

1401 Landschaft im Neckarauer Wald.

1402 Gothische Ruine, mit Thor und Brunnen.

Wilhelm von Kobell (geb. zu Mannheim 1766, gest. zu München).

1403 u. 4 Kühe auf überschwemmten Wiesen.

Carl Wilhelm Kolbe (geb. zu Berlin 1760, gest. zu Dessau 1835).

1405 Kräuterstudie, mit allegorischen Figuren; „Auch ich war in Arkadien.“

1406—8 Eichengruppen, aus dem Wörlitzer Parke bei Dessau.

Johann Carl Reinhardt (geb. bei Hof 1761, gest. zu Rom 1847).

1409 Die grosse Eiche an der Mühle.

1410 Italienische Landschaft („Der Morgen glänzt und winkt zu frischem Schaffen.“)

1411 u. 12 Italienische Landschaften mit Satyrn und Nymphen.

1414 u. 15 Thiergruppen.

Joseph Anton Koch (s. Gruppe 49).

1416 Apollo unter den Hirten; im Besitz von Dr. H. Brockhaus in Leipzig.
gest. von G. Busse.

1417 La Cervara, und

1418 Ansicht bei S. Vitale in Rom.

Jacob Gauermann (geb. zu Offingen 1772, lebte zu Wien)

1419 Ideale Landschaft.

Johann Adam Klein (geb. zu Nürnberg 1792, lebt in München).

1420 Der reitende Landjude; von 1811.

1421 Ein angeschirrtes Pferd am Holzschuppen; von 1812.

1422 Ruhende Schaafe; von 1814.
(Aetzdruck.)

1423 Würzburger Schiffsmann; von 1815.
(Aetzdruck.)

1424 Caro macht schön; von 1816.
(vom Künstler weiss gehöht, mit Autograph.)

1425a Bauerfrau in der Thüre; von 1817.
(Erster Druck.)

1425b Sennerinn bei Berchtesgaden; von 1818.
Erster Druck mit Gratulation z. J. 1819.)

1426 Bei Berchtesgaden, „meinen Reisegefährten gewidmet" von 1819.

1427 Felicissimo capo d'anno; von 1821.

1428a J. C. Erhard; von 1822. Titelvignette zu Ehrhard's Werken.

1428b Giancataro di Roma; von 1822.

1429a Der Hund Tiffon; von 1824.
(Erster Druck mit Gratulation z. J. 1825.)

1429b Vier Ziegen bei einer Ruine; von 1825.
(Aetzdruck).

1430 Auf einen guter 27er Jahrgang; von 1826.

1431 Italienische Eseltreiber; von 1832.
(Aetzdruck.)

1432 Ponte Salara; in der Campagna di Roma von 1839.
(Aetzdruck.)

1433 Aus der Affenbude; von 1845.

Johann Christoph Erhard (geb. zu Nürnberg 1795, gest. zu Rom 1822).

1434—37 Landschaften aus den Umgebungen des Schneeberges in Böhmen: In Buchberg, bei Buchberg, Eingang in das Guttensteiner Thal und bei Muckendorf.
(Erste Drucke.)

1438 u. 39 Sitzender alter Bettler und alte Frau.
(Aetzdrucke.)

Ludwig Emil Grimm (geb. zu Hanau um 1792, lebt in Kassel).

1440 Der Hof des Kapuzinerklosters bei Tivoli.
(Erste Abdrücke auf Seidenpapier wie die folgenden)

1441 Einsiedler, in Betrachtung vor dem Sturz eines uralten Baumes.

1442 Italienisches Bauermädchen und Eseltreiber, ruhend auf der Wanderung.

Friedrich Preller (geb. zu Weimar 1804, lebt daselbst).

1443 Runensteine, mit alten Eichen auf der Insel Rügen.
(Probedruck wie die folgenden.)

1444 Landschaft, mit Crucifix und Dorf.

1445 Eichengruppe.

Ludwig Hummel (geb. zu Weimar 1821, lebt daselbst)

1446 Holzfällerhütte im Walde.
(Probedruck wie die folgenden.)

1447 Waldige Meeresküste.
1448 Tanzende Italiener unter hohen Bäumen.

Eugen Neureuther (geb. zu München 1806, lebt daselbst.)

1449 Das Aetzen einer Kupferplatte; humoristische Allegorie.

Adolph Schrödter (geb. zu Schwedt 1805, lebt in Karlsruhe).

1450 Don Quixote liest in den Geschichten seiner Ahnen und
1451 Don Quixote auf der Nachtwache.
(Erste Abdrücke, mit Randeinfällen des Künstlers.)

Friedrich Eduard Meyerheim (geb. zu Danzig 1808, lebt in Berlin).

1452 Altenburger im Korn; auf Stahl radirt.

Johann Friedrich Wilhelm Wegener (geb. zu Dresden 1812, lebt daselbst).

1453 Friere nder Hund;
(Probedrücke wie die folgenden.)
1454 Lechzender Hund, und
1455 Spitzhund an der Stallthüre.

Sebastian Habenschaden (geb. zu München 1813, lebt daselbst).

1456 Hirtin mit der Heerde im bayrischen Gebirge.

Johann Friedrich Voltz (geb. zu Nördlingen 1817, lebt in München).

1457 Grosser Stier, der sich am Zaune reibt.
1458 Eine liegende und eine stehende Kuh.

Eduard Fechner (geb. zu Grossährchen bei Muskau 1799, lebt in Paris).

1459 Bayrisches Bauermädchen.

Gruppe 49.

Deutsche am Anfang des 19. Jahrhunderts; Wiederaufleben der Kunst.

Gross und bedeutsam waren die Erfolge, welche dem begeisterten und energischen Streben des äusserlich wenig begünstigten Carstens zu Theil wurden. Er lernte zuerst die innere Lebensfülle der griechischen Kunst wieder nachempfinden, und gestaltete seine Compositionen mit der tief-gedankenvollen Darstellungsweise antiker Poesie. Vermochte er auch nicht, während eines kurzen Lebens, seinen Ideen in vollendeten Kunstwerken Ausdruck zu geben, so waren doch seine Umrisszeichnungen in ihrer Einfachheit und Grösse (s. Nr. 1460 u. 64) von weitreichendstem Einfluss. Man empfand an ihnen die ganze Kraft eines Ringens nach den höchsten Zielen der Kunst, die aber erst einige Jahre nach seinem Tode von Anderen und auf anderem Wege erreicht werden sollten.

Es vereinigte sich nämlich um das Jahr 1810 in Rom eine kleine Zahl junger deutscher Künstler, welche dem Zwange einer Geist und Gemüth entbehrenden Manier, wie sie im Vaterland vorwaltete, entflohen waren. Ernst beseelt von dem Drange, der Kunst wieder innere Wahrheit und die Begründung in den höchsten Zielen des menschlichen Lebens zu erringen, fanden sie vorzugsweise in den Kunstwerken des 15. Jahrhunderts das Vorbild ihrer Anschauungsweise. Es war ein Ausfluss jenes Geistes der inbrünstigen Hingabe an die Glaubenswärme und die ruhmreiche Erinnerung an eine grosse Vergangenheit, welche in ganz Deutschland das geistige Leben wieder durchbebten, als unter dem Druck der Napoleonischen Tyrannei unser Vaterland in der tiefsten Erniedrigung schmachtete; und während die deutsche Jugend in den Befreiungskriegen das Joch der Fremdherrschaft abschüttelte, errangen jenseits der Alpen die Begründer unserer neuen deutschen Kunst ihre Befreiung von den ausgelebten Formen eines verfallenen Styls, der in den deutschen Akademien noch seine Herrschaft behauptete, um ihrem Vaterlande eine Periode des höchsten Ruhmes in der Malerei heraufzuführen.

Es waren Cornelius, Overbeck, Veit, W. Schadow, Jul. Schnorr und einige Andere, zum Theil schon in Wien zu gleichem Streben verbunden, denen es beschieden war, eine Neugestaltung der deutschen Kunst zu verwirklichen und zuerst zum lebensvollen Ausdruck zu bringen. Dass ihre tiefernste und deshalb für die grosse Menge unverständliche Richtung den heftigsten Anfeindungen ausgesetzt sein musste, erklärt sich gar leicht aus der damals noch überall tief wurzelnden Aufklärungstendenz des 18. Jahrhunderts. Allein das Lebenselement der neuen Richtung drang siegreich durch.

Von unberechenbarem Einfluss war es, dass jenen Malern damals durch zwei edle Kunstfreunde in Rom, den Preuss. Consul Bartholdi und den Marchese Massimi der Auftrag zu Theil wurde, in deren Wohnungen zu Rom grössere Cyclen von Wandmalereien auszuführen, dort Scenen aus der Geschichte Josephs, hier Darstellungen aus Dante, Ariost und Tasso. Den oben Genannten schloss sich bei diesen Arbeiten J. Koch an, in dessen Wirken wir gleichsam die lebende Ueberlieferung des Carstens'schen Geistes auf die jungen Künstler erblicken. Die angedeuteten Aufgaben, denen die gegenwärtige Gruppe gewidmet ist, wurde in so hervorragender Weise gelöst, und bildete einen so wunderbaren Fortschritt zu allem bisher Geleisteten, dass nun auch im Vaterland die neue Kunstrichtung nothwendig Anerkennung finden musste. Der damalige Kronprinz Ludwig von Bayern ward in Rom für die Bestrebungen der jungen deutschen Landsleute begeistert, von der preussischen Regierung ward Cornelius nach Düsseldorf als Direktor der Akademie berufen und so wendeten sich nach und nach, mit Ausnahme des in Rom verbleibenden Overbeck, die jungen Meister nach der Heimath zurück, um hier an den ver-

schiedensten Punkten ein mächtiges Kunstleben zu erwecken, nachdem sie in Rom die gediegenste Grundlage gefunden hatten.

Asmus Jacob Carstens (geb. zu St. Jürgen bei Schleswig 1754, gest. zu Rom 1798).

1460 Die Nemesis, die drei Parzen, die Nacht mit ihren Kindern: Schlaf und Tod, und das Schicksal.
gest. von J. Thäter (vor der Schrift).

1461 Die Titanen, im Kampfe mit den olympischen Göttern; Originaldurchzeichnung.

1462 Megapenthes, ein reicher Jüngling, wird von einem Schuster und einem Philosophen mit Gewalt in Charons Kahn geschleppt. (Nach Lucians Erzählung).
gest. von J. Thäter (vor der Schrift).

1463 Die Aeltesten von Troja und die schöne Helena auf dem skäischen Thore (nach Homer);

1464 Das Orakel des Amphiaraos (die Wahrheit, der Traumgott und die Träume); und

1465 Die bei einem Gastmahl in Streit gerathenen Philosophen.
gest. von W. Müller.*)

Joseph Anton Koch (geb. zu Obergiebeln in Tyrol 1768, gest. zu Rom 1839).

1466 St. Franciscus von Assissi, und der Streit des Engels mit dem Teufel.

1467 Dante und die allegorischen Thiere;

1468 Die Centauren;

1469 Charons Fahrt in die Unterwelt; sämmtlich aus Dante's Hölle; nach Entwürfen zu den Malereien in der Villa Massimi; Originalradirungen.

1470 Dante und Virgil an den Pforten des Paradieses; Freskomalerei in der Villa Massimi.
lith. von J. C. Koch.**)

Friedrich Overbeck (geb. zu Lübeck 1789, lebt in Rom).

1471 Joseph wird von seinen Brüdern verkauft; Freskogemälde in der Casa Bartholdi zu Rom.
lith. von Oeri.

1472 Die sieben mageren Jahre; Freskomalerei in der Casa Bartholdi zu Rom.
gest. von C. Barth (vor der Schrift).

1473 Chlorinde befreit Sofronia und Olind vom Scheiterhaufen; Freskomalerei in der Villa Massimi zu Rom.
gest. von Ant. Krüger (vor der Schrift).

Peter v. Cornelius (geb. zu Düsseldorf 1787, lebt in Rom).

1474 Joseph deutet Pharaos Traum; Freskomalerei in der Casa Bartholdi zu Rom.
gest. von S. Amsler (vor dem Stempel).

---

*) Zeichnungen von A. Carstens in der G.-H. Kunstsammlung zu Weimar, gest. von W. Müller, mit Erläut. von Schuchardt. Weimar und Leipzig 1850 ff. qu. fol.

**) Aus Graf Ath. Raczynski: Geschichte der neuen deutschen Kunst. Mit vielen Holzschnitten u. Atlas, 36 Kpft. 3 Bde. Berlin 1830 ff. gr. 4.

1475 Joseph giebt sich seinen Brüdern zu erkennen; Freskomalerei in der Casa Bartholdi zu Rom.
gest. von A. Hoffmann (vor der Schrift).

Philipp Veit (geb. zu Berlin 1793, lebt in Mainz).

1476 Die sieben fetten Jahre; Freskomalerei in der Casa Bartholdi zu Rom.
gest. von E. Müller.

Julius Schnorr von Carolsfeld (geb. zu Leipzig 1794, lebt in Dresden).

1477—79 Darstellungen aus Ariosts befreitem Jerusalem, auf den Hauptwänden im Ariostsaal der Villa Massimi zu Rom; nach den Cartons unter Leitung des Künstlers gezeichnet und von demselben selbst mit der Feder übergangen.

Gruppe 50—56.

Deutsche im 19. Jahrhundert.

Können wir die Thätigkeit der erwähnten deutschen Künstler in Rom als den historischen Ausgangspunkt für die Entwickelung der gesammten deutschen Kunst annehmen, so stehen uns deren weitere Schöpfungen noch zu nahe, um bereits mit unbefangenem Urtheile verschiedenen Gruppen ihrer innern Bedeutung nach sondern zu können. So vielseitig und lebendig ist das Kunstleben der letzten vier Jahrzehnte in Deutschland erblüht und in so rascher Entwickelung haben sich neue Stylweisen gebildet, dass im gegenwärtigen Zeitraume, wo noch die Altmeister der ersten Umgestaltung in voller Thätigkeit unter uns leben und die jüngere Generation im bewegtesten Hin- und Widerschwanken theils die gewonnenen Auffassungen weiterzubilden, theils neue zu gestalten strebt, selbst eine äusserliche Trennung nach Schulen und Charakteristik ihrer Eigenthümlichkeiten kaum möglich ist.

Mit König Ludwig's grossartigen Unternehmungen in München gewann die deutsche Kunst einen gesicherten Boden.

Cornelius, welcher schon vor den Malereien in der Casa Bartholdi und seinen grossartigen Entwürfen für die Villa Massimi sich durch Zeichnungen zu Faust und zum Nibelungenliede in der ganzen genialen Kraft seines Geistes gezeigt hatte, schuf hier, während er in den ersten Jahren gleichzeitig noch an der Düsseldorfer Akademie einen Kreis von strebsamen Schülern heranbildete, die mächtigen Wandmalereien der Glyptothek, Darstellungen der antiken Mythe, zu welcher bis dahin noch kein Meister der neueren, vorwiegend christlichen Richtung sich entschlossen hatte. Wie im Faust und den Nibelungen das echt deutsche Element durch ihn erst zum rechten

künstlerischen Ausdruck gelangt war, so wurde auch das Griechenthum im eigenthümlichsten Sinne von ihm erfasst und mit ganz neuem Leben erfüllt. Diesen Werken schloss sich der grosse christliche Cyclus der Fresken in der für seine Malereien erbaueten Ludwigskirche an, und gleichzeitig erhielten die Loggien der Pinakothek durch ihn ihre malerische Verzierung. Der Einfluss dieser Werke und das Kunststreben, welches sich um Cornelius entwickelte, waren ausserordentlich bedeutend, und als er 1840 nach Berlin berufen wurde, fanden sich seine Anschauungen bereits in einer Reihe selbsständig gewordener Meister seiner Schule fest begründet. Leider kamen seitdem monumentale Malereien von ihm weiter nicht zur Ausführung; der Berliner Dom und das Campo santo (Friedhofshalle), zu deren Ausschmückung er berufen wurde, harren im Bau noch der Vollendung; die Entwürfe aber, welche er dafür gezeichnet, sind in ihren Gedanken wie in ihren Formen wol unbestritten das Grösseste, was die deutsche Kunst — ja vielleicht die christliche Malerei überhaupt — geschaffen hat.

Neben Cornelius wurde der unserer Vaterstadt entstammende Julius Schnorr von Carolsfeld nach München berufen, dessen in der Weise altdeutscher Kunst aufgefassten Jugendbilder (wie in unserm Museum das Almosen des heil. Rochus) schon den tief empfindenden Künstler bekundeten. Durch die Fresken in der Villa Massimi wurde König Ludwig veranlasst, ihm umfangreiche Wandmalereien in München, im Königsbau die Nibelungen, im Saalbau die Thaten der Kaiser Karls des Grossen, Rudolphs von Habsburg und Friedrich Barbarossas zu übertragen, die er, unterstützt von G. Jäger und F. Giessmann, in Fresko- und enkaustischer Malerei ausführte. 1845 nach Dresden berufen, hat er seitdem hauptsächlich seine Kraft dem grossen Holzschnittwerk: „Die Bibel in Bildern" gewidmet. — Unter den vielen hervorragenden Meistern der den Vorgenannten sich anschliessenden Münchner Schule sind besonders Heinrich von Hess mit den Wandmalereien der Allerheiligenkapelle und der Basilika in München, sowie Schraudolph, der die Ausschmückung des von König Ludwig prachtvoll wieder hergestellten Kaiserdomes zu Speier übernahm, zu nennen. Eine grosse Zahl tüchtiger Genre- und Landschaftsmaler, mehr oder minder den Einfluss der gleichzeitigen monumentalen Kunstthätigkeit bezeugend, zeichnete sich in München aus, unter den Ersteren ist Peter Hess, dessen Werke hauptsächlich Scenen aus den deutschen und neugriechischen Kämpfen behandeln, unter den Letzteren Rottmann mit seinen klassischen Landschaftsbildern aus Griechenland hervorzuheben. Segensreich wirkte der edle Geist der Schule selbst bis zur Illustration und den Erzeugnissen des Kunstgewerbes fort.

Hatten Cornelius und Schnorr den Geist eines neuen Kunstlebens in München entzündet, so liess eine günstige Fügung die übrigen Glieder des römischen Künstlerkreises in andere Verbindungen zum Vaterlande treten.

Overbeck, wurde durch seine innerliche Richtung ausschliesslich in dem Kreise rein christlicher Darstellungen gehalten; in Rom zurück geblieben haben seine Werke in Deutschland und England auszeichnende Aufnahme gefunden. Zwei grössere Oel-Bilder, der Einzug und die Grablegung Christi, bewahrt seine Vaterstadt Lübeck; sein umfangreichstes Werk, „Der Triumph der Religion in den Künsten," befindet sich, gleichfalls als Oelbild ausgeführt, zu Frankfurt a. M. im Städel'schen Museum. In weiteren Kreisen haben ihn zahlreiche Stiche, besonders nach den „40 Darstellungen zu den Evangelien," bekannt gemacht.

Veit war längere Zeit in Frankfurt a. M. thätig, wo er in dem erwähnten Museum „Die Einführung der Künste durch das Christenthum in Deutschland" mit den Seitenbildern „Italia" und „Germania" al fresco (letzteres in unserm Museum in Oel von ihm wiederholt) ausführte. Mit ihm in ähnlicher Richtung aber in der Auffassung noch vorwiegend der katholischen Anschauung zugewendet, wirkte Führich in Wien, dort nebst mehreren Gleichstrebenden in monumentalen wie wie in zahlreichen anderen kirchlichen Aufgaben thätig.

Schadow, nach Cornelius zum Director der Düsseldorfer Akademie berufen, ist dort vorzüglich durch das Heranbilden einer eigenthümlichen Schule bedeutend geworden. Ein Kreis jüngerer norddeutscher Künstler, Lessing, Bendemann, Hübner, Hildebrandt, Sohn u. A., brachte zuerst die Farbenschönheit und das Erfassen einer individuell gemüthvollen Stimmung in einer, gegenüber dem Styl der münchner Schule, realistischen Darstellungsweise zur Geltung; die Dichtungen der neueren Romantiker und Geschichtsmomente von psychologischem Ausdrucke ihren bedeutendsten Werken zu Grunde legend. Lessing hat insbesondere durch seinen „Huss in Costnitz" (1842) mächtig in die geistige Bewegung der Zeit eingegriffen, und entschiedene Theilnahme für und wider seine Richtung erregt. Bendemann's „Jeremias" und „Trauernde Juden" eröffneten ein eignes Gebiet der Auffassung alttestamentarischen Lebens; er und Julius Hübner, welcher vielseitig in der historischen, besonders in der Portrait-Malerei wirkt, wurden durch Uebersiedelung nach Dresden in reformatorischer Thätigkeit von eingreifender Bedeutung; Bendemann malte dort den reichen Freskencyklus des k. Schlosses und ist jetzt als Direktor der Akademie wieder in Düsseldorf. — Deger, Mücke u. A. haben im Gebiete religiöser Malerei die Grundzüge der dortigen Schule hervorragend ausgebildet.

Eine ungemein förderliche Ausbildung fand in der Düsseldorfer Schule die Genre- und Landschaftsmalerei. Adolph Schrödters humoristische Erfindungen, die nationell-charakteristischen Darstellungen Jordan's, H. Ritter's u. A. haben neue Auffassungen der höheren und niederen Lebenskreise von selbstständiger Bedeutung geschaffen; Lessing und Schirmer die Landschaft, jeder in eigen-

thümlicher Wiedergabe hochpoetischer Stimmungen, mit vorzüglicher technischer Ausbildung gepflegt. Die Norweger Gude und Tidemand vereinigen Landschaft und Genre zu gemüthvollen Bildern ihrer nordischen Heimath. —

Der münchner Schule verwandt, aber von ganz selbstständiger Stellung sind zwei sehr bedeutende Künstler, Kaulbach und Schwind. Der Erstere, ein Schüler Cornelius', äusserte schon in früheren Zeichnungen eine geniale, philosophisch-satyrische Auffassung, die in seinem Reinecke Fuchs anerkannt vollendetet auftritt. In neuester Zeit hat er im Berliner Museum die Geschichte der Menschheit in 6 grossen Wandgemälden durch reiche Allegorien und sinnige Arabesken verbunden, mit schwungvollem Styl zur Darstellung gebracht. Er ist als der Vertreter der modernsten Richtung deutscher historischer Kunst anzusehen und die ungemeine Fruchtbarkeit seines Talents spricht sich in zahlreichen bedeutenden Werken aus. In ganz entgegengesetzter Richtung hat Schwind anfangs an den münchner Arbeiten unter Schnorr und Cornelius thätig, sich ein eigenes Gebiet erwählt, in welchem er vorzugsweise an das romantisch-deutsche Element in Poesie und Geschichte unsrer Vorzeit anknüpfend, die mittelalterlichen Gestalten derselben wieder aufleben lässt, wie kein Anderer. Sein „Ritter Curt," die Fresken der Wartburg und die umfangreichen Märchendarstellungen „Aschenbrödel" und „Die sieben Raben" gehören zu den eigenthümlichsten Meisterwerken der neueren Kunst.

Mannigfaltig sind ausserdem an allen Kunststätten Deutschlands die verschiedensten Kunstrichtungen zum Ausdruck gelangt; theils als Anhänger der vorgenannten Hauptschulen, theils in selbstständiger aber doch in der Erneuerung unseres ganzen Kunstlebens begründeter Stellung. wirken eine grosse Anzahl bedeutender Kräfte, von denen nur wenige der älteren Meister hier genannt werden können.

Die römisch-münchner Auffassung verfolgend sind Steinle in Frankfurt, G. Jäger in Leipzig, C. Peschel in Dresden, Neher in Stuttgart vor Allen hervorzuheben.

Der landschaftlichen Weise Koch's und Olivier's schloss sich Ludwig Richter in Dresden an, der von der anmuthigen Staffage seiner Bilder sich später zu den selbstständigen Genredarstellungen wendete, die seitdem in ihrer Vervielfältigung durch den Holzschnitt ihn mit Recht zum Lieblingsmeister des Volks gemacht haben. In anderer hervorragender Weise hat Preller in Weimar sowohl phantastische Scenen des hohen Nordens, wie fein stylisirte Landschaften Italiens und Griechenlands meisterhaft dargestellt, wovon unter anderem die trefflichen Wandmalereien des sogenannten Römischen Hauses in unsrer Stadt genügendes Zeugniss ablegen. Wie er, ist in dem kunstbelebten Weimar jetzt Genelli thätig, der fast ausschliesslich die Kreise antiken Lebens in nur leicht ausgeführten Zeichnungen im Geiste Carstens' aber mit selbstständig genialer

Formengebung arbeitet und eine grosse Anzahl geistvoller Darstellungen geschaffen hat.

In Berlin wurde durch die Einwirkung des genialen Architekten Schinkel und seine historischen Compositionen besonders die Sculptur veranlasst, sich dem antiken Elemente zuzuwenden. Begas, Wach, Hensel u. A. bildeten das Streben der früheren dortigen Akademie weiter aus, während in neuester Zeit durch Adolph Menzel eine eigenthümliche realistische Darstellungsweise historischer Momente, die besonders aus der Zeit Friedrichs des Grossen ihre Stoffe schöpft, entstand; andere Meister, wie Schrader, haben der neueren belgischen Kunst sich angeschlossen, und ist in dieser Richtung eine grössere Anzahl begabter Meister thätig; in der Landschaft namentlich Hildebrand, Wo. Krausen. A.

Unmöglich ist es, auch nur einen flüchtigen Ueberblick über das vielseitige Kunstleben der Gegenwart zu geben, ohne seiner tief eingreifenden Bedeutung für die Künste der Vervielfältigung zu gedenken. Eine Reihe hervorragender Kupferstecher bildete sich an der vollendeten Technik der neueren Italiener und Franzosen in der Wiedergabe farbiger Wirkung, von denen nur F. Müller, Steinla, Reindel, Felsing, Gruner, Keller genannt sein mögen; andere haben die einfache Mark-Antonsche Weise, die vorwiegend die Wiedergabe der Zeichnung erstrebt, zur Vervielfältigung der grossen Monumentalwerke verwendet, und die Stiche von Amsler, Thäter, Merz, Schäffer u. A. sind Meisterwerke in dieser Beziehung. Die mancherlei neu verwendeten Manieren erlangten in den Mezzotinto-Blättern eine bisher unerreichte Farbenwirkung, und die Lithographie, 1809 von Sennefelder erfunden, hat sich mit unglaublich raschem Fortschritt durch tüchtige Künstler, Strixner, Hanfstängl, G. Koch, Wildt u. A. zur höchsten Vollendung aufgeschwungen, ja selbst im Farbendruck glückliche Erfolge erreicht. Ebenso wirksam für allgemeine Verbreitung des Kunstsinnes ist die Thätigkeit der neueren Schule in Malerradirungen (s. Gr. 47), und das Wiederaufleben der Holzschneidekunst, für welche die besten Meister zahlreiche Originalzeichnungen geliefert und deren neuere von England ausgegangene Technik in den verschiedensten Manieren Vorzügliches geleistet hat, wenn sie auch die kräftige Weise der altdeutschen Kunst häufig gegen eine weniger glückliche Nachahmung des Metallstiches vertauschte.

Mit freudigem Stolze überschauen wir die überaus glänzende Wirksamkeit der neueren Kunst unseres Vaterlandes. Mögen auch in mancher der allerneuesten Kunstrichtungen uns betrübende Wahrnehmungen entgegentreten, mögen die materialistischen Bestrebungen der Gegenwart und die dauernde Störung des Friedens verderblich erscheinen, wir dürfen im guten Glauben an die gesunde Kraft des deutschen Volksgeistes die Hoffnung nicht sinken lassen, dass, wenn

auch in beschränkten Kreisen, die segensreiche Richtung einer ernsten Kunstanschauung, als deren Erfolg wir die Meisterwerke unseres Jahrhunderts begrüssen, nimmer verloren gehen werde!

Gruppe 50.

Peter von Cornelius (s. vor. Gruppe).

Werke in chronologischer Folge:

Scenen aus Göthes Faust:

1480 Gretchen vor der schmerzensreichen Maria, und

1481 Valentins Tod; gezeichnet 1811 in Frankfurt und um 1815 in Rom.
gest. von F. Ruscheweyh.

Scenen aus dem Nibelungenliede:

1482 Siegfried bändigt den Bären.

1483 Chriemhilde zeigt Hagen die verwundbare Stelle an Siegfrieds Kleid.

1484 Siegfried, von Hagen tödtlich verwundet, wirft seinen Schild nach ihm.

1485 Chriemhilde findet Siegfrieds Leichnam vor ihrer Thür.
gest. von H. Lips und H. Ritter.

1486 Schluss- und Titelblatt des Werkes: Der Auszug der Nibelungen gegen die Sachsen, die Heimkehr der Sieger und der grosse Kampf bei König Etzel; gez. in Rom 1815.
gest. von S. Amsler und C. Barth (vor der Schrift).

1487 Ein Theil des Paradieses nach Dante; als Deckengemälde entworfen für die Villa Massimi in Rom 1817.
gest. von E. Schäffer (vor der Schrift).

1488 Romeo und Julia, gezeichnet 1819.
gest. von E. Schäffer.

1489 Das Reich der Unterwelt, Orpheus befreit Euridice; Freskomalerei in der Glyptothek zu München (gemalt 1825) und

1490 Die Erstürmung Troja's; ebendaher (gemalt 1826).
gest. von E. Schäffer (vor der Schrift).

1491 Die Anbetung der Könige;

1492 Die Kreuzigung; nnd

1493 Das jüngste Gericht; Freskomalereien in der Ludwigskirche zu München, beendet 1839.
gest. von H. Merz (vor aller Schrift).

Entwürfe zur Ausmalung des Campo Santo in Berlin, gezeichnet zwischen 1840 und 45.

1494 Die Ausgiessung des heiligen Geistes.

1495 Mittelfigur (aus den Allegorien auf die sieben Seligkeiten der Bergpredigt): „Selig sind, die reines Herzens sind"; links: Die Heilung des Gichtbrüchigen; rechts: Die Bekehrung des heidnischen Kämmerers.

1496 Mittelfigur, ebenso: „Selig sind die Traurigen"; rechts: Die Ehebrecherin vor Christo; links: Die Steinigung Stephani.

1497 Rechts: „Selig sind die Barmherzigen"; links: Die Auferweckung des Jünglings zu Nain.
gest. von

1498 Die vier Reiter aus der Offenbarung Johannis; ebendaher.
gest. von J. Thäter (vor der Schrift).

1499 Die Erwartung des jüngsten Gerichts; Entwurf zu dem Altargemälde im neuen Dom zu Berlin, gemalt 1856.
Photographie nach dem Originale.

Julius Schnorr von Carolsfeld (s. Gr. 49).

1500 Der Nibelungen Ende; Freskomalerei im Königsbau zu München.
gest. von Th. Langer.

Gruppe 51.

Friedrich Overbeck (s. Gr. 49).

1501 Der Triumph der Religion in den Künsten; im Städelschen Museum zu Frankfurt.
gest. von S. Amsler.

1502 Die Verkündigung Mariä.
gest. von F. Ludy.*)

1503 Die Darbringung Christi im Tempel.
gest. von F. A. Pflugfelder.*)

1504 Die Grablegung Christi.
gest. von J. Keller.

Philipp Veit (s. Gr. 49).

1505 Einführung der Künste in Deutschland durch das Christenthum; mit den Seitenbildern Italia und Germania; Freskomalerei im Städel'schen Institut zu Frankfurt.
gest. von E. Schäffer (vor der Schrift).

1506 Die beiden Marien vor dem Grabe Christi.
lith. von C. Becker.

Julius Schnorr von Carolsfeld (s. Gr. 49).

1507 Christus als Knabe im Tempel.
in Holz geschn. von A. Gaber.

1508 Die Kreuztragung.
in Holz geschn. von W. Aarland.*)

A. Heinrich Hess (geb. zu Düsseldorf 1798, lebt in München).

1509 Christus segnet die Kinder.
gest. von A. Reindel (vor der Schrift).

Johann Schraudolph (Schüler des Heinr. Hess, geb. zu Oberndorf 1808, lebt in München).

1510 Die Steinigung Stephani; Freskomalerei im Dom zu Speier.
gest. von J. Burger.

Gustav Jäger (geb. in Leipzig 1808, lebt hierselbst.

1511 Der Traum des griechischen Malers Sophronius; Freskomalerei im Herderzimmer des Schlosses zu Weimar.
gest. von C. Loedel.

1512 Hiob und seine Freunde.
gest. von E. Stölzel.

---

*) Aus: Darstellungen aus den Evangelien nach 40 Originalzeichnungen von F. Overbeck. Düsseldorf 1847. qu. fol.

**) Aus: Die Bibel in Bildern. 240 Bl. 1850 u. f. qu. fol.

Joseph Führich (geb. zu Kragau in Böhmen 1800, lebt in Wien).

1513 Die trauernden Juden zu Babylon.
lith. von F. Hanfstängl.

1514 Die Hirten in der Christnacht.
lith. von

Gruppe 52.

Wilhelm Schadow (geb. zu Berlin 1789, lebt in Düsseldorf).

1515 Die klugen und die thörigten Jungfrauen.
gest. von J. Keller.

1516 Maria mit dem Leichnam Christi, daneben Engel mit den Marterwerkzeugen.
gest. von A. Hoffmann.

Julius Hübner (geb. zu Oels in Schlesien 1806, lebt in Dresden).

1517 Roland befreit die Prinzessin Isabella; im Besitz des Prinzen Friedrich von Preussen.
gest. von J. Keller.

Eduard Bendemann (geb. zu Berlin 1811, lebt in Düsseldorf).

1518 Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem; im Schloss Bellevue zu Berlin.
lith. von C. Wildt.

1519 Mädchen am Brunnen.
gest. von J. Felsing.

Carl Friedrich Lessing (geb. zu Wartemberg in Schlesien 1808, lebt in Carlsruhe.)

1520 Ein trauerndes Königspaar; im Besitz der Kaiserin von Russland.
gest. von C. Lüderitz.

1521 Johannnes Huss, vor dem Concil zu Costnitz; im Städel'schen Institut zu Frankfurt.
lith. von C. Wildt.

1522 Ezzelino, Tyrann von Padua, mit zwei Mönchen im Gefängniss; im Städel'schen Museum zu Frankfurt.
gest. von (vor der Schrift).

1523 Hussitenpredigt; im Besitz des Königs von Preussen.
gest. von A. Hoffmann.

1524 Einsame Waldlandschaft, mit einem Käuzchen.
gest. von W. v. Abbema.

Theodor Hildebrandt (geb. zu Stettin 1804, lebt in Düsseldorf).

1525 Ermordung der Söhne Eduards VI. von England; im Besitz des Domherrn v. Spiegel in Halberstadt; wiederholt in der Raczynsky'schen Gallerie zu Berlin.
gest. von F. Knolle (vor der Schrift).

Carl Sohn (geb. zu Berlin 1805, lebt in Düsseldorf).

1526 Der Raub des Hylas; im Besitz des Königs von Preussen.
gest. von S. Mandel (aus Raczinsky's Werk).

Eduard Steinbrück (geb. zu Magdeburg 1802, lebt zu Berlin).

1527 St. Genovefa im Walde; in der grossherzogl. Gallerie zu Darmstadt.
gest. von J. Felsing.

1528 Maria mit dem Kinde, in der Thür; im Besitz des Königs von Preussen.
gest. von E. Eichens.

Hermann Stilke (geb. zu Berlin 1803, lebt daselbst).

1529 Richard III. und die Söhne Eduards IV.
gest. von F. Oldermann.

Carl Heinrich Mücke (geb. zu Breslau 1806, lebt in Düsseldorf).

1530 Der Leichnam der heiligen Katharina, von Engeln getragen; wiederholt, in der Wagner'schen Gallerie zu Berlin.
gest. von J. Felsing.

Ernst Deger (geb. zu Hildesheim 1810, lebt in Düsseldorf).

1531 Madonna; Altargemälde in der Hofkirche zu Düsseldorf.
gest. von J. Keller.

Christian Köhler (geb. zu Werben in Pr. 1813, lebt in Düsseldorf).

1532 Die Aussetzung Mosis.
gest. von J. Felsing.

Julius Muhr (Schüler Kaulbach's, lebt in München)

1533 Jeremias.
gest. von G. Michaelis (vor der Schrift).

Jacob Recker (geb. zu Dittelsheim bei Worms 1810, lebt in Frankfurt a. M.

1534 Gisela.
gest. von X. Steifensand.

1535 Heimgang aus der Kirche.
lith. von J. B. Holle.

Rudolph Jordan (geb. zu Potsdam 1812, lebt in Düsseldorf).

1536 (auf Gruppe 54.) Rettung aus dem Schiffbruch.
gest. von F. W. Th. Jansen.

1537 Schiffswinde an der friesischen Küste.
gest. von L. Rausch.

Karl Hübner (geb. zu Königsberg 1814, lebt in Düsseldorf).

1538 Schlesische Weber bei dem Fabrikanten; in der Arthaber'schen Gallerie zu Wien.
lith. von C. Wildt.

Johann Wilhelm Schirmer (geb. zu Jülich 1807, lebt in Karlsruhe).

1539 Deutsche Landschaft, und
1540 Italienische Landschaft (Erdenlebenbilder). Originalradirungen.

Adolph Tidemand (geb. zu Mandal in Norwegen 1816) und **Hans Frederik Gude** (geb. zu Christiania 1825, leben in Düsseldorf).

1541 Sommerabend auf einem norwegischen Binnensee.
lith. von A. Haun (Farbendruck).

Die Düsseldorfer Künstler Schrödter und Hasenclever siehe (des Raumes wegen) Gruppe 56.

Gruppe 53.

Wilhelm von Kaulbach (geb. zu Arolsen 1805, lebt in München).

1542 Schlacht der Sachsen und Franken.
gest. von J. Thäter.

1543 Die Geister der erschlagenen Hunnen and Römer kämpfen vor Rom; Freskomalerei im neuen Museum zu Berlin.
gest. von demselben (aus Raczynski's Werk).

1544 Der Thurmbau zu Babel; ebendaselbst.
gest. von demselben.

1545 Die Zerstörung Jerusalems durch Titus; ebendaselbst.
gest. von E. Schäffer.

1546 Friedrich Barbarossa, schlummernd im Kyffhäuser; ebendaselbst.
gest. von H. Merz.

1547 Der Verbrecher aus verlorener Ehre; nach Schiller's Erzählung.
gest. von C. Gonzenbach.

1548 Lady Macbeth schlafwandelnd; nach Shakspeare's Drama.
gest. von L. Jacoby. *)

1549 Julius Caesars Ermordung; nach Shakspeare's Drama.
Photographie nach dem Originalcarton. *)

Karl Friedrich Schinkel (geb. zu Neuruppin 1781, gest. zu Berlin 1841).

1550 Die Blüthe Griechenlands; im Besitz der Prinzessin Friedrich der Niederlande.
gest. von W. Witthöft.

Karl Rottmann (geb. in Handschuchsheim bei Heidelberg 1798, gest. bei München 1850).

1551 Das Schlachtfeld von Marathon; Wachsmalerei in der neuen Pinakothek zu München, und

1552 Die Bucht von Aulis; ebendaselbst.
gest. von L. Schöninger.

Gruppe 54.

Bonaventura Genelli (geb. zu Berlin 1801, lebt in Weimar).

1553 Jupiter legt den kleinen Herkules an die Brust der schlafenden Juno.
gest. von A. Spiess.

1554 Jason raubt das goldene Vliess. Originalradirung.

---

*) Aus: Shakspeare-Gallerie von W. v. Kaulbach. Berlin 1855 u. f. fol. (noch nicht beendet).

Moritz von Schwind (geb. zu Wien 1811, lebt in München).

1555 Ritter Kurt's Brautfahrt, nach Göthe's Ballade; in der Akademie zu Carlsruhe.
gest. von J. Thäter.

1556 Der Sängerkrieg auf der Wartburg, 1207; im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M.
gest. von L. Friedrich.

Johann Eduard Steinle (geb. zu Wien 1810, lebt in Frankfurt).

1557 Die Erweckung von Jairi Töchterlein.
lith. von H. Eichens.

1558 Die Märchenerzählerin.
lith. von F. Hanfstängl.

Gruppe 55.

Eugen Neureuther (s. Gruppe 48).

1559 Das Märchen vom Dornröschen; Originalradirung.

Adrian Ludwig Richter (geb. zu Dresden 1803, lebt daselbst).

1560 Die Christnacht; Originalradirung.

1561 Badende Kinder; Originalzeichnung auf Holz.
geschnitten von A. Gaber.*)

1562—77 Illustrationen zu deutschen Dichtungen; Originalzeichnungen auf Holz.
geschnitten von A. Gaber, J. G. Flegel, Aimé Richter, R. Illner, H. Bosse, E. Kretzschmar u. A. **)

Gruppe 56.

Gustav Heinrich Näke (geb. zu Frauenstein 1785, gest. zu Dresden 1835)

1578 Die heil. Elisabeth, Almosen austheilend; in der v. Quandt'schen Gallerie zu Dresden.
gest. von E. Stölzel (vor der Schrift und vom Maler retouchirt).

Carl Peschel (geb. zu Dresden 1798, lebt daselbst).

1579 Die Kreuzabnahme Christi; Zeichnung in König Ludwigs Album.
gest. von J. Mayr.

1580 Die Kreuzigung Christi; Altarbild in der Kapelle des k. Prinzenpalais zu Dresden.
Photographie nach dem Originale.

---

*) Aus: Beschauliches und Erbauliches; ein Familienbilderbuch von v. Richter. 3 Lief. Leipzig, 1851. roy. 4.

**) Aus: Richters Album, eine Auswahl von Holzschnitten. 2 Bde. Leipzig, 1848. f. gr. 8.

August Richter (geb. zu Dresden 1801, lebt zu Pirna).

1581 Hagar und Ismael in der Wüste.
gest. von E. Stölzel.

Bernhard Neher (geb. zu Biberach 1806, lebt in Stuttgart).

1582 Der Erlkönig, nach Goethe's Ballade; Freskomalerei im Goethezimmer des k. Schlosses zu Weimar.
gest. von L. Schäffer.

Ernst Friedrich Oehme (geb. zu Dresden 1797, gest. das. 1857).

1583 Weihnachtsmorgen in einer deutschen Stadt.
gest. von F. Busse (Probedruck).

Peter Hess (geb. zu Düsseldorf 1792, lebt in München).

1584 Palikaren aus dem neugriechischen Freiheitskampf; Wandmalerei in den Arkaden des Hofgartens zu München.
lith. von C. Heinzmann.

Gisbert Flüggen (geb. zu Köln 1811, gest. zu München 1859).

1585 Die Wohlthäterin.
gest. von L. Schöninger (vor aller Schrift).

August Riedel (geb. zu Baireuth).

1586 Griechisches Blumenmädchen.
gest. von L. Schöninger (vor aller Schrift).

Theodor Weller (geb. zu Mannheim).

1587 Bäuerin im bayrischen Hochlande.
lith. von F. Hanfstängl.

Adolph Schrödter (s. Gruppe 48).

1588 Don Quixote.
lith. von W. Gille.

Peter Hasenclever (geb. zu Remscheidt 1810, gest zu Düsseldorf 1853).

1589 Jobs im Examen, nach Kortüm's Gedicht: die Jobsiade.
gest. von J. W. Th. Jansen.

Gerhard von Reutern (geb. zu Rösthoff in Livland 1785, lebte in Düsseldorf).

1590 Der blinde Musikus.
lith. von G. Koch.

Alfred Breitenstein (geb. 1822, lebt in Düsseldorf).

1591 Der blinde Grossvater.
gest. von G. Michaelis.

Joseph Danhäuser (geb. zu Wien 1805, gest. daselbst 1845).

1592 Testaments-Eröffnung.
gest. von F. Stoeber.

Carl Begas (geb. zu Heimsberg bei Aachen 1794, gest. in Berlin 1854).

1593 Lurley, nach Heinrich Heine's Gedicht.
gest. von Ed. Mandel.

August von Klöber (geb. zu Breslau 1793, lebt in Berlin).

1594 Amor, seinen Pfeil schärfend.
gest. von G. Lüderitz.

Eduard Magnus (geb. zu Berlin 1808, lebt daselbst).

1595 Kinder, mit Blumen spielend.
gest. von Ed. Mandel.

Franz Krüger (geb. zu Radegast bei Dessau 1797, gest. zu Berlin 1857).

1596 Portrait des Malers zu Pferd, auf einem Jagdrendezvous im Winter. Originallithographie.

Adolph Friedrich Erdmann Menzel (geb. zu Breslau 1815, lebt in Berlin).

1597 Friedrich der Grosse, mit Voltaire und seinen Freunden in Sanssouci 1750.
gest. von F. Werner.

Adolph Eybel (geb. zu Berlin, lebt daselbst).

1598 Der grosse Churfürst in der Schlacht bei Fehrbellin; Rittmeister Froben fällt an seiner Seite.
gest. von P. S. Habelmann.

Julius Schrader (geb. in Berlin 1817, lebte in Düsseldorf, jetzt in Berlin).

1599 Kaiser Friedrich II. entdeckt die Untreue des Kanzlers Petrus a Vineis.
gest. von X. Steifensand.

Emanuel Leutze (geb. in Süddeutschland 1816, lebt in New-York).

1600 Washington's Uebergang über den Delaware.
gest. von P. Girardet.

Friedrich Eduard Meyerheim (geb. zu Danzig 1808, lebt in Berlin).

1601 Junge Mutter, mit ihrem Kind und Kätzchen.
gest. von F. Grundmann (vor der Schrift).

Theodor Hellwig (lebt in Berlin).

1602 Junge Bäuerin, ihr Kind stillend.
gest. von M. Schwindt (vor aller Schrift).

Carl Steffeck (lebt in Berlin).

1603 Kaiser Nicolaus im Schlitten. Originallithographie.

Anhang I.

Uebersicht der Kupferstecher.

(soweit sie in der Sammlung vertreten).

Italiener.

I. 15. Jahrhundert (vergl. Gruppe 3).

M. Finiguerra (um 1452), A. Mantegna (1431—1506), Zoan Andrea (um 1500).

II. 16. Jahrhundert (vergl. Gr. 11).

Marc Anton Raimondi (1475—1519), Marc di Ravenna († 1527), Agostino Veneziano (um 1506—1536), Ugo da Carpi, Formschneider (um 1518—1536), Giulio Bonasone (um 1531—1579), Meister B. mit dem Würfel (um 1530), N. Beatrizet (1507—1562), G. Ghisi il Mantuano (um 1540—1578), A. Ghisi (um 1566—1570), A. Salamanca.

III. 16. und 17. Jahrhundert (vergl. Gr. 14.) Malerstiche und Radirungen.

Lud. Carracci (1555—1619), Annib. Carracci (1560—1609), Ag. Carracci (1557—1602), Guido Reni (1579—1642), Salv. Rosa (1615—1673).

IV. 18. Jahrhundert.

J. M. Pitteri (1703—1786), D. Cunego (1727—1794), F. Bartolozzi (s. engl. Schule), Gio. Volpato (1738—1803), A. Porporati (1741—1816), P. Bettelini (1748—1828), C. Lasinio (1757—), Raph. Morghen (1758—1833), F. Rosaspina (1762—1842), Gio. Folo, 1764—1838), P. Fontana (1768—1837), L. Schiavonetti (1765—1810), Gius. Longhi 1766—1831), F. Anderloni (1770—), M. Gandolfi (1774—1834), N. Schiavone (1777—), P. Anderloni (1784—1849), P. Toschi (1788—1821), M. Bisi (1788—), G. Garavaglia (1790—1835), A. Perfetti (1790—), P. Parboni, P. Geniani, P. Parotta.

V. 19. Jahrhundert.

S. Jesi (1800—), Cath. Plotti, C. Bancini, F. Bargiacchi, B. Bartoccini, Bedetti, R. Betazzi, V. della Bruna, D. Chiossone, E. Damele,

N. Ferrari, L. Fersetti, S. Jesi, T. B. Gallo, Grassini, A. E. Lapi, P. Lasinio d. J., R. Lauri, F. Livy, P. Parotta, C. Raimondi, G. Rossi, E. Salvi, G. Silvani, J. Sticotti, A. Verico, A. Viviani, F. Zuliani.

Franzosen.

I. 17. Jahrhundert (vergl. Gr. 19).

J. Callot (1594—1635), Cl. Mellan (1601—1688), S. Bourdon (1614—1671), J. Pesne (1623—1700), N. Poilly (1626—1696), R. Nanteuil (1630—1678), N. Pitau (1633—1676), Cl. Stella (1634—1697), A. Masson (1636—1700), G. Vallet (1636—1704), Ch. Simonneau (1639—1728), G. Edelinck, Niederländer (1640—1707), G. Audran (1640—1703), Al. Loir (1640—1713), G. Scotin (1642—1718), E. Baudet (1643—1716), J. L. Roullet (1645—1699), N. Dorigny (1654—1746), Ben. Audran 1661—1721), A. Coypel (1661—1722), B. Picart (1663—1733), C. Duflos (1665—1727), H. S. Thomassin (1668—1741), N. de Larmessin (1689—1756), P. J. Drevet (1697—1739).

II. 18. Jahrhundert.

B. Baron (1700—1766), J. P. Le Bas (1707—1783), J. J. Balechou (1715—1764), C. N. Cochin (1715—1790), P. E. Moitte (1722—1780), J. J. Flipart (1723—1782), F. Basan (1723—1797), L. Lempereur (1728—1807), J. F. Beauvarlet (1731—1797), J. F. Poletnich (um 1750—80), S. Carmona, Spanier (1740—1807), J. C. le Vasseur (1734—1816), N. de Launay (1739—1792), J. B. Massard d. Ä. (1740—1822), F. Godefroy (1743—1819), J. J. Avril (1744—1823), F. R. Ingouf (1747—1812), C. C. Bervic (1756—1822).

In Paris lebten die Deutschen: J. G. Wille, G. F. Schmidt, J. S. Klauber, J. G. v. Müller (s. unten).

III. Malerradirungen des 18. u. 19. Jahrhuderts (s. Gr. 24).

V. 19. Jahrhundert.

J. B. R. U. Massard (1775—), A. B. Desnoyers (1779—), J. T. Richomme (1785—), J. M. Leroux (1788—), J. P. M. Jazet (1788—), F. Forster (1790—), J. A. Allais (1792—), A. V. Sixdeniers (1796—1846), Z. Prevost (1797—), A. D. Lefèvre (1798—), P. Mercury (1804—), A. L. Martinet (1806—), L. Aristide, F. Bacon, A. Beaugrand, A. Bridoux, P. C. Canot, A. Cornilliet, J. Corot, Th. W. Descaulx, P. J. Duret, Forsell (Schwede), A. Francois, H. Garnier, F. Gérard, Henriquel-Dupont, A. Johannot, Jouanin, Lacour, J. N. Laugier, Lorichon, C. Manigaud, A. Marceau, A. A. Morel, Pigeot, S. Ravenet, Raynolds, Rollet, G. Vidal.

Niederländer.

I. 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts (vergl. Gr. 38.)

L. v. Leyden 1499—1533), H. Cock (um 1520), J. Sadeler (1550—1610), H. Wierix (1651—1608), A. Wierix (1552—), H. Goltzius (1558—1617), J. Saenredam (1565—1607), J. de Gheyn (1565—1617), J. Muller (1570—1625), E. Sadeler (1570—1529), N. de Bruyn (1670—1656), J. Matham (1571—1631), J. Londerseel (1582—), H. Graf v. Goudt (1585—1630), J. v. d. Velde (1598—1680).

II. 17. Jahrhundert, Brabanter Schule (vergl. Gr. 41).

L. Vorstermann (1578—), C. Jegher, Deutscher (1578—1670), W. J. Delff (1580—1638), S. a Bolswert (1586—), J. Marinus (1587—), P. Pontius (1600—), J. Witdouck (1604—), P. de Jode d. J. (1606—), C. Visscher (1610—1670), J. Suyderhoef (1613—), P. Balliu (1614—), C. van Dalen (1640—), C. Vermeulen (1604—1702), J. v. Huchtenburgh (1646—1733), P. v. Gunst (1667—1730).

III. 17. Jahrhundert. Malerradirungen (s. Gr. 41 u. 42).

IV. 18. und 19. Jahrhundert.

J. Houbraken (1698—1780), Ploos v. Amstel (1726—1798), C. v. Noorde (1731—1795), L. A. Claessens (1764—1834), J. P. de Frey (1770—1834), J. K. de Meulemeester (1771—1846), A. Cardon (1772—1813), J. W. Kaiser (1813—).

Engländer.

I. 18. Jahrhundert. (*S.* bedeutet Stecher in Schwarzkunst.)

G. White (1670—1731), J. Faber, *S.* (1684—1755), W. Hogarth 1697—1764), J. Mac Ardell, *S.* (1705—1765), F. Vivares (1709—1780), P. C. Canot (1770—1777), J. Browne (1719—1790), R. Strange (1723—1792), J. Ogborne (1725—1795), R. Earlom, *S.* (1728—1794), R. Houston, *S.* (1728—1796), E. Fisher, *S.* (1730—1785), F. Bartolozzi, Italiener (1730—1813), W. Pether, *S.* (1731—1795), W. Woollet (1735—1785), Val. Green, *S.* (1737—1800), J. R. Schmidt, *S.* (1740—1811), W. Sharp (1746—1824), J. Watson, *S.* (arb. 1762—1787), R. Pollard (1748—1810), J. Walker (arb. um 1780), J. Hall (arb. um 1769—1781), Th. Watson (1750—1781), W. Ward, *S.* (1780—1805), W. Lowry (1755—), J. Fittler (1758—), J. Landseer (1770—1833), A. Raimbach (1776—1843) J. Burnet (1787—)

II. 19. Jahrhundert.

J. H. Robinson (1800—), J. C. Bromley, J. Dean, C. Fauccy, W. Greatback, J. Hogg, A. Kessler, Th. Landseer, J. Lucas, G. Metzeroth, S. Paul, Pound, J. Punt, J. C. Smith, C. Turner, J. H. Wate.

Deutsche.

I. 15. Jahrhundert. Meister E. S. u. A. (s. Gr. 29).

II. 16. Jahrhundert. A. Dürer u. s. Schule (s. Gr. 32.)

III. 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts (vergl. Gr. 47).

J. Kilian (1579—1627), W. Merian d. Ä., (1593 - 1651), W. Hollar (1606—1677), J. H. Roos (1631—1685, G. P. Rugendas (1666—1742), J. J. Frey (1681—1652), J. E. Ridinger (1695—1767), J. Wagner (1706—1780), P. A. Kilian (1714—1759), J. M. Preissler (1715—1794), J. G. Prestel (1739—1806), J. E. Haid (1739—1809), Maria C. Prestel (1744—1794).

IV. 18. Jahrhundert.

G. F. Schmidt (1713—1752), J. G. Wille (1714—1808), J. Jacobé (1733 1797), J. M. Schmutzer (1733—1811), J. F. Bause (1738—1814), C. G. Guttenberg (1743—1792), W. F. Gmelin (1745—1821), J. G. v. Müller (1747—1830, C. G. Schultze (1749—1819, C. E. C. Hess (1755—1828), F. v. Dürmer (1766—), C. Kunz (1770—1830), J. P. Bittheuser (1774—), E. Verhelst.

V. Malerradirung des 18. und 19. Jahrhunderts (s. Gruppe 48).

VI. 19. Jahrhundert (vergl. Gr. 50—56).

J. F. W. Müller (1782—1816), C. Ulmer (1783—1820), A. C. Reindel (1784—1820), F. Ruscheweyh (1785—1745), C. Barth 1787—), J. J. Lips (1790—1835), M. Steinla (1791—1857), C. E. Stölzel (1792—1837), B. Höfel (1792—), S. Amsler (1793—1856), P. Gleditsch (1793—), F. A. Krüger (1793—1856), J. Steinmüller (1795—), Ph. Walther (1798—), L. Gruner (1801—), J. Felsing (1802—), E. E. Schäffer (1803—), G. Lüderitz (1804—), J. C. Thäter (1804—), C. H. Merz (1806—), J. G. F. Poppel (1806—), F. Knolle (1806—), E. Mandel (1809—), L. Schöninger (1811—), W. v. Abbema, C. Becker, J. Burger, G. Busse, J. Caspar, E. Eichens, L. Friedrich, C. Gonzenbach, J. Grundmann, P. S. Habelmann, A. Haun, F. Henne, J. B. Holle, A. Hoffmann, S. Jacoby, F. W. Th. Jansen, J. Keller, Th. Langer, C. Loedel, F. Ludy, P. Lutz, F. P. Massau, J. Mayr, E. Michaelis, W. Müller. F. Oldermann, A. Petrak, J. A. Pflugfelder, L. Rausch, H. Ritter. L. Schöninger, H. Schütz, E. Schuler, A. Schultheiss, M. Schwindt, X. Steifensand, F. Stoeber, F. Werner, W. Witthöft.

Anhang II.

Vergleichende Uebersicht der verschiedenen Auffassungen von Gegenständen der heiligen Schrift und christlicher Legende.

Abraham und die Engel.
B. Gozzoli 206, Rembrandt 1227.

Hagars Verstossung.
B. Gozzoli 206. Guercino 462.

Hagar und Ismael in der Wüste.
Baroccio 378, Eastlake 1317, Richter 1581.

Hiob und seine Freunde.
Giotto 139, Jäger 1580.

Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem.
H. Vernet 598, Bendemann 1516, Muhr 1531.

Judith.
H. Vernet 579, Allori 466, L. v. Leyden 965.

Verkündigung Mariä.
Rafael 283, H. v. d. Goes 713, Meister d. Lyversb. Passion 801, Fouquet 735, Overbeck 1502.

Mariä Heimsuchung.
Ghirlandajo 208, Albertinelli 347, Dürer 871 b., Rubens 986.

Geburt Christi und Anbetung der Hirten
F. Lippi 200, L. di Credi 212, Perugino 270, Francia 272, Luini 355, Correggio 373, Memling 716, Schongauer 790, Spranger 967, de Witte 969, Rubens 987, Dietrich 1372.

Anbetung der Könige.
Fiesole 177. 180, Gentile 182, Rogier v. Brügge 707, J. v. Gent 710, Meister Stephan 780, Dürer 873, Goltzius 971, Cornelius 1491.

Darstellung Christi im Tempel; Beschneidung.
Giotto 136, Mantegna 188, Fra Bartolomeo 277, Boulogne 510, Unbek Meister 826, Dürer 874, Goltzius 970, Overbeck 1603, Eeckhout 1064.

Der Bethlehemitische Kindermord.
Fiesole 178, Rafael 342, Bandinelli 407, Le Brun 523, Cogniet 676, Rubens 988.

Flucht nach Egypten.
Murillo 489, Cl. Lorrain 563, P. Delaroche 608, L. Cranach 92, L. v. Leyden 959, Rubens 1006, Bol 1062, Rembrandt 1231, Dietrich 1373 b.

Christus als Knabe im Tempel.
Baccafumi 367, Honthorst 1065, Schnorr 1507.
Verocchio 205.

Christus ruft die Kindlein zu sich.
Rembrandt 1037, Füger 1367, Hess 1509.

Auferweckung des Jünglings zu Nain.
A. Carracci 448, Cornelius 1497.

Rückkehr des verlornen Sohnes.
L. v. Leyden 960, Rembrandt 1234.

Herodias mit dem Haupt Johannis.
Luini 347, Dürer 882, Rubens 995.

Abendmahl.
Leonardo da Vinci 273, Rafael zugeschrieben 368, Dürer 877.

Christus dem Volke dargestellt, „Ecce homo."
Morales 484, Diepenbeke 1016, Rembrandt 1227.

Kreuztragung.
Rafael 336 u. 408, Paul Veronese 441 c., Meister E. S. 787, Dürer 884, Schnorr 1508.

Christus am Kreuze.
Giunta da Pisa 123, Guglielmo 135, Duccio 144, Buffalmaco 147, d'Avanzo 165, Le Brun 518. Schongauer 792, Dürer 858, 869, 884, L. v. Leyden 964, Rubens 990, Rembrandt 1235, Cornelius 1492, Peschel 1578.

Kreuzabnahme.
Duccio 145, Starnina 217, Sodoma 364, Correggio 376, Le Seur 514, Le Brun 520, Delaroche 612, Unbek. Niederl. 733 u. 734, Fyoll 796, Cranach 916, Rubens 991, Peschel 1577.

Christi Leichnam in den Armen der Seinen.
G. Bellini 218, Fra Bartolommeo 279, A. del Sarto 349 u. 350, A. Carracci 451, Ribera 501, Scheffer 618, Dürer 833, v. Dyck 1201, Führich 1513.

Grablegung Christi.
Cimabue 131, Gaddi 142, Lorenzetti 150, Fiesole 181, Perugino 268, Rafael 297, Tizian 419, A. Carracci 449, Caravaggio 474, Vouet 513, Rogier v. d. Weyde 329, Dürer 878, 886, Overbeck 1503.

Christi Himmelfahrt.
Perugino 269, Ricci 480.

Ausgiessung des heiligen Geistes.
Le Brun 518, Memling 717, Fouquet 754, Cornelius 1494.

Steinigung Stephani.
Rubens 1383, Cornelius 1496, Schraudolph 1511.

Petrus heilt den Lahmen.
Rafael 315, Rembrandt 1238.

Die vier apokalyptischen Reiter.
Dürer 867, Cornelius 1498.

Das jüngste Gericht.
Orcagna 159, Michelangelo 233, Dürer 879, Cornelius 1493.

Das himmlische Paradies.
S. Memmi 149, Fiesole 148.

Mariä Geburt.
Ghirlandajo 209, A. del Sarto 351, Pacchiarotto 362, Cortona 473, Fouquet 735, Dürer 870.

Mariä Darstellung im Tempel.
Meister d. Lyversb. Passion 799, Dürer 871 a.

Mariae Vermählung.
Rafael 287, Meister d. Lyversb. Passion 800, Dürer 872.

Maria mit dem Leichnam Christi (Pieta).
van Dyck 1021, Griechische Malerei 118, Michelangelo 265, A. del Sarto 349, Schadow 1514.

Tod der Maria.
Giotto 141, Schaffner 768, Schongauer 791, Meister des Todes Mariä 818.

Krönung und Himmelfahrt der Maria.
Laurati 134, Fiesole 171, Niello 195, Botticelli 201, Rafael 281, Tizian 418, Meister Wilhelm 777, Meister d. Lyversb. Passion 802, Dürer 976, Rubens 992.

Verzeichniss der Künstlernamen.

(Die Zahlen bezeichnen die Seiten; *M.* — Maler oder Zeichner; *K.* — Kupferstecher oder Kupferätzer; *H.* — Holzschneider; *L.* — Lithograph.)

Seite.

Aarland, W. *H.* 147
Abbema, W. v. *K.* 148
Aertszen, P. (Langepier). *M.* . 101
Agricola, C. *K.* 95
Albani, F. *M.* 52
Albertinelli, M. *M.* 38
Aldegrever, H. *M.* u. *K.* . . 93
Allais, J. A. *K* 67
Allori, G. *M.* 50
Altdorfer, A. *M.* u *K.* . . . 93
Amerighi, s. Caravaggio.
Amsler, S. *K.* 21, 23, 24, 140, 146, 147
Amstel, C. Ploos v. *K.* . . . 114
Anastasi, A.; *L.* 71
Anderloni, Faust; *K.* 57
Anderloni, Pietro; *K.* . . . 23. 45
Andrea, Zoan; *K.* 12
Ardell, s. Mac Ardell.
Aretino, Spinello; *M.* 8
Aristide, L.; *K.* 55
Atzinger; *L.* 83
Audran, B.; *K.* 19. 58
Audran, G.; *K.* 58
Auer C.; *L.* 113
Avanzo, Jacopo d'; *M.* . . . 8
Avercam, H.; *M.* 114
Avril, J. J.; *K.* 64
Aze, L. V. A.; *M.* 70

B Meister mit d. Würfel; *K.* 43
Bacon, F.; *K.* 128
Bagnacavallo, s. Ramenghi.

Seite.

Balliu, F.; *K.* 102
Bakhuyzen, H. v. d. S.; *M.* u. *L.* 75
Bakhuyzen, L.; M. 113
Balechou, J. J.; *K.* 63
Bancini, C.; *K.* 12
Bandinelli, Baccio; *M.* u. *K.* . 43
Barbarelli, s. Giorgione.
Barbieri, G. F., s. Guercino.
Bargiacchi, F.; *K.* 5
Baroccio, F.; *M.* 42
Baron, B.; *K.* 124
Baron, H.; *M.* u. *L.* 71
Barth, C.; *K.* . . . 95. 140. 146
Bartoccini, B.; *K.* 6
Bartolo, Taddeo di; *M.* . . . 11
Bartolommeo, Fra; *M.* 20
Bartolozzi, F.; *K.* 49. 133
Bas, s. Le Bas.
Basan, F.; *K.* 52
Battoni, P. G.; *M.* 53
Baudet, E.; *K.* 62
Beatrizet, N.; *K.* 19
Beaugrand, A.; *K.* 68
Beauvarlet, J. F.; *K.* . . . 52. 64
Beccafumi, D.; *M.* 40
Becker, C.; *K.* 147
Becker, J.; *M.* 149
Bedetti; *K.* 11
Bega, C.; *M.* u. *K.* 121
Begas, C.; *M.* 152
Beham, B.; *M.* u. *K.* 93
Beham, H. S.; *M.* u. *K.* . . . 93
Bellel, J. J.; *M.* 71

Seite.

Bellini, Giovanni; *M.* . . . 15
Bendemann, E.; *M.* 148
Benonville, L.; *M.* 73
Berettini, s. Cortona.
Berghem, N.; *M.* u. *K.* . . . 118
Bergmann, J.; *H.* 80. 81. 86. 87. 91
Bertin, E.; *M.* 71
Bervic, C. C.; *K.* . . 50. 61 66
Betazzi, R.; *K.* 12
Bettelini, P.; *K.* 39 50
Bida, A.; *M* u. *L* 70
Biefve, E. de; *M.* 74
Bittheuser, J. P.; *K.* 132
Bisi, M.; *K.* 39
Bloemart, Abr.; *M.* . . . 101
Bocholt, F. v.; *M* u. *K.* . . 84
Boel, P.; *M.* 119
Boissieu, J. J. de; *M.* u. *K.* . 69
Bol, F.; *M.* u. *K.* . . 105. 121
Bolswert, S. A.; *K.* 99. 100. 102
Bonasone, Gin.; *K.* 43
Bonheur, Rosa; *M.* 71
Bonvicius, s. Moretto.
Bordone, P.; *M* 47
Bosboom, J.; *M.* u *L.* . . . 75
Bosse, H.; *H.* 151
Both, J.; *M.* u. *K.* 117
Botticelli, Sandro.; *M.* . . . 14
Boucher, F.; *M.* 64
Bouchot, F.; *M.* 68
Boulogne, Louis de; *M.* . . 57
Bour; *L.* 70
Bourdon, S.; *M.* u. *K.* . . . 57
Bout, P.; *M.* u. *K.* 117
Bramer, L.; *M.* 106
Brandoin, Ch.; *M.* 125
Breckelenkamp, Q. v.; *M.* . . 106
Breitenstein, A.; *M.* 152
Breughel, Jan; *M.* 131
Breughel, P. d. Ä.; *M.* . . . 107
Breughel, P. d. J.; *M.* . . . 107
Bridoux, A.; *K.* . . . 31. 55. 128
Bromley, J. E.; *K.* 129
Bronzino, Angiolo; *M.* . . . 42
Brouwer, A.; *M.* 108
Browne, J.; *K.* 62. 100. 108. 126
Brügge, Rogier van; *M.* . . 80
Brüssel, B. v, s. Orley.
Brun, Charles le; *M.* . . . 58
Bruna, V. della; *K.* . . . 38 42
Bruyn, N. de; *M.* u. *K.* . . . 97
Buffalmaco, B.; *M.* 7
Buonaccorsi, s. Vaga.
Buonarroti, Michelangelo; *M.* 19. 43
Buoninsegna, Duccio; *M.* . 4. 6
Burger, J.: *K.* 147

Seite.

Burnett, J.; *K.* 129
Busse, G.; *M.* u. *K.* 152
Bylaert, A.; *K.* 113
Cabat, Louis; *M.* 71
Calame, A.; *M.* 73
Calcar, J. v.; *M.* 86
Caliari, s. Veronese.
Callet, A. F.; *M.* 61
Callot, J.; *M.* u. *K.* 59
Campanna, s. Puccio.
Campi, G.; *M* 50
Candidus, s. Witte.
Canot, P. C.; *K* 106
Caravaggio, M. A.; *M.* . . . 52
Cardon, A.; *K.* 47
Carmona, S.; *K.* 55
Carpi, Ugo da; *M.* u. *H* . . 43
Carracci, Ag.; *M.* u. *K.* 47. 48. 49
Carracci, An.; *M.* u. *K.* . . 49
Carracci, L.; *M.* u. *K.* . . . 49
Carstens, A.; *M.* 140
Caspar, J.; *K.* 45
Castagno, A. del; *M.* . . . 15
Celesti, Andrea; *M.* 53
Champaigne, Ph.; *M.* . . 57. 60
Chaplin, C. H.; *M.* u. *K.* . . 70
Chardin; *M.* 71
Chevalier, s. Gavarni.
Chiossone, D.; *K.* 11
Chodowiecki, D.; *M.* u. *K.* . 135
Ciccio, s. Solimena.
Ciceri, Eug.; *M* 71
Cimabue, Giov. da; *M.* . . 4. 5
Cione, s. Orcagna.
Classens, L. A.; *K.* 99. 104. 109. 110
Cochin, C. N.; *K.* 64
Cock, H.; *K.* 107
Coello, Cl.; *M.* 55
Cogniet, L.; *M.* 73
Collette, A.; *L.* 20
Constable, J.; *M.* 129
Copley, J. Singlet.; *M.* . . . 124
Cornelius, P. v.; *M.* . . 140. 146
Cornilliet, A.; *K.* 74
Corot, J.; *K.* 42
Corradi, s. Ghirlandajo.
Correggio, A.; *M.* 42
Cortona, P. Ber. da; *M.* . . 52
Cotes, F.; *M* 128
Coxcie, M.; 87
Coypel, Ant.; *M.* u. *K.* . . . 59
Cranach, L.; *M.* 94
Credi, Lorenzo di; *M.* . . . 15
Crivelli, C.; *M.* 15
Cunego, D.; *K.* . . . 19. 53. 55
Cuyp, A.; *M.* 113

Seite.

Dalen, C. v.; *K.* . . . 45. 100
Dalmasio, Lippo di; *M.* . . 5. 6
Damele, E.; *K.* 6
Danhäuser, J.; *M* 152
Daret, P.; *K.* 58
David, J. L.; *M.* 65
Dean, J.; *K.* 127
Decamps, A. G.; *M* . . . 70
Deger, E.; *M.* 149
Dekker, Jan; *M.* 113
Delacroix, E.; *M* 70
Delaroche, P.; *M.* . . . 68. 72
Delff, W. J.; *K.* 97
Denon, D. V.; *M.* u. *K.* . . 70
Deroy, J. L.; *L.* . . . 112. 113
Descaulx, Th. V.; *K.* . . 67
Desnoyers, A. B.; *K.* 20. 23. 24. 31 32. 35. 43. 65. 66
Devedeux, L.; *M.* 68
Diaz, Narcisse; *M.* . . . 71
Diepenbek, A. v.; *M.* . . 101
Dietrich, Ch. W. E.; *M.* u. *K.* 132. 135
Dolci, C.; *M.* 51
Domenichino, Dom. Z.; *M* 50
Dorigny, N.; *K* 32
Dorner, J.; *L.* 113
Douw, G.; *M.* 109
Drevet, P. J.; *K.* . . . 57. 58. 60
Dubufe, E.; *M.* 73
Duchesne. L.; *L.* 114
Duccio, s. Buoninsegna.
Dürer, Albr.; *M.* u. *K.* . . . 91
Dürmer, F. V.; *K.* 52
Duflos, A.; *K.* 58
Dughet, Gaspard; *M.* . . 62. 69
Dujardin, s. Jardin.
Duncan, Th.; *M.* 128
Duplessis, J. S.; *M.* 61
Dupré, Jules; *M* 71
Duret, P. J.; *K.* 63
Dusart, s. Sart.
Dyck, A. v.; *M.* u. *K* . 102. 120

Earlom, R.; *K.* 99. 102. 104. 105 107. 110. 114. 125
Eastlake, Ch. L.; *M.* 128
Edelinck, G.; *K.* 20. 35. 55. 58. 60
Eeckhout, G. v. d.; *M* . . . 105
Eichens, E.; *K.* u. *L* 15. 47. 55. 65. 149
Eichens, H.; *L.* 151
Ekemann-Alleson; *L.* 113
Elzheimer, A.; *M.* 131
E. S., Meister; *M.* u. *K* . . 84
Erhard, J. C.; *M.* u. *K.* . . 137
Everdingen, A. v.; *M.* u. *K.* 113. 118
Eybel, A.; *M.* 153

Seite.

Eyck, Hubert v.; *M.* 80
Eyck, Jan v.; *M.* 80

Faber, J.; *K.* 127
Fabriano, Gentile da; *M.* . . 11
Fauccy, C.; *K.* 52
Fechner, E.; *M.* u. *K* . . 138
Felsing, J.; *K.* 36. 42. 148. 149
Ferrari, N.; *K* 11
Fersetti, L.; *K.* 14
Fiesole, B. Fra Aug.; *M.* . . 11
Finiguerra, M.; *K.* 12
Fiore, del; *M.* 5. 6
Fiori, s. Nuzzi.
Fisher, E.; *K.* 127
Fittler, J.; *K.* 126
Flachenecker, W.; *L.* 20. 55. 99
Flamen, A.; *M.* u. *K.* . . . 122
Flandrin, P.; *M* 71
Flegel, J. G.; *H.* 151
Fleurin, F.; *L.* 71
Flinck, G. v.; *M.* 106
Flipart, J.; *K.* 132
Flüggen, G.; *M.* 152
Förster, E.; *H.*, *K.* u. *L* . . 5. 8
Fontana, P.; *K.* 52
Folo, G.; *K.* 49
Forsell; *K.* 11
Forster, F.; *K.* 23. 31. 45 66
Fouquet, J; *M.* 81
Francia, Franc.; *M.* . . . 20. 43
Francis, J. D.; *M.* 129
François, A; *K.* 68
François; *L.* 70. 71
Fratesi; *H.* 19
Freiwald; *L.* 80
Frey, Jac.; *K* 52
Frey, J. P. de; *K* 105. 106 121
Freymann; *L.* 86
Friedrich, L.; *K.* 151
Füger, F. H.; *M.* 133
Führich, J.; *M.* 148
Fyoll, C; *M.* 86

Gaber, A.; *H* 147 151
Gaddi, Taddeo; *M.* 4. 6
Gainsborough, Th. *M.* . 126. 127
Gallait, L.; *M.* 74
Gallo, F. T B.; *K.* 15
Gandolfi, M.; *K.* 50
Garavaglia, Giov.; *K.* . . 39 42
Garbo, Rafaellino del; *M.* . . 15
Garnier, H.; *K.* 68
Garofalo, Benv. T; *M* . . 39
Gavarni, S. P. Ch.; *M.* u. *L.* 70
Gauermann, J.; *M.* u. *K.* . . 136

Seite.
Gelée, Claude, g. Lorrain; *M.* 62. 69
Gendron, A.; *M.* 73
Gérard, F.; *M.* 65
Gérard, F.; *K.* 72. 73
Geniani, G.; *K.* 39
Gent, Justus v.; *M.* 80
Gessner, S.; *M.* u. *K.* . . . 133
Gheyn, J. de; *K.* 96
Ghirlandajo, Dom.; *M.* . . . 14
Ghisi, A.; *K.* 19
Ghisi, G.; *K.* 43. 50
Gille, W.; *M.* u. *L.* 152
Giordano, L.; *M.* 52
Giorgione, G. Barb.; *M.* . . 47
Giotto; *M.* 5
Giottino; *M.* 4
Girardet, P.; *K.* 153
Gleditsch, P.; *K* 39
Gmelin, W. F.; *K.* 62
Godefroy, F.; *K* 68
Goes, Hugo v. d; *M.* 81
Goltzius, H.; *M.* u. *K.* . . . 96
Gonzenbach, C.; *K.* 150
Goudt, H. v.; *K* 131
Goyen, J. v.; *M.* u. *K.* . . . 119
Gozzoli, Benozzo; *M* 14
Graff, A.; *M.* 133
Granacci, F.; *M.* 15
Grassini; *K.* 5
Greatback, W.; *K.* 129
Green, Val.; *K* . . . 102. 124. 127
Grenier-S.-Martin, F.; *M* . . 68
Greuze, J. B.; *M.* 65
Grimm, L. E.; *M.* u. *K.* . . . 137
Grundmann, F.; *K.* 153
Gruner, L.; *K.* 15. 19. 22. 31. 55
Gude, H. F.; *M.* 149
Guercino, G. F. Barb.; *M.* . . 50
Guérin, P.; *M.* 66
Gunst, P. v.; *K.* 127
Habelmann, P. S.; *K.* . . . 153
Habenschaden, S.; *M.* u. *K.* . 138
Hackert, Ph.; *M.* 133
Haid, J. C.; *K.* 104
Hall, J.; *K.* 124
Hals, F.; *M.* 107. 120
Hamilton, W.; *M.* 124
Hanfstängl, F.; *L.* 47. 105. 109. 114
147. 151. 152
Haun, A.; *L.* 149
Hasenclever, P.; *M.* 152
Heindel, C.; *L* . . 80. 81. 86. 87
Heinzmann, C.; *L.* 152
Hellwig, Th.; *M* 153
Helst, B. x. d.; *M.* 105
Henne, F.; *K.* 64
Seite.
Henriquel-Dupont; *K.* 68
Hess, A. H.; *M.* 147
Hess, C.; *K.* . . . 104. 105. 109
Hess, P.; *M.* 152
Hildebrandt, Th.; *M.* 148
Hobbema, M.; *M.* 113
Höfel, Bl.; *K.* 39
Hoffmann, A.; *K.* . . . 42. 141. 148
Hogarth, W.; *M.* u. *K.* 124
Hogg, J.; *K.* 124
Holbein, H., *M* 94
Hollar, W.; *M* u. *K.* 95. 119. 131. 132
Holle, J. B.; *L.* 149
Hondekoeter, Eg.; *M.* 97
Hondekoeter, M.; *M.* 114
Honthorst, G.; *M.* 105
Hooghe, P. de; *M.* 110
Houbraken, J.; *K.* 104
Houston, R.; *K.* 105
Hove, H. van; *M.* u. *L.* . . . 75
Hove, Bart. J. v.; *M.* u. *L* . 75
Huchtenburgh, J.; *K.* 114
Hübner, C., *M.* 149
Hübner, J.; *M.* 148
Hummel, L.; *M* u. *K.* 137
Huysum, J. v.; *M.* 114
Jackson, J. B.; 47
Jacobé, J.; *K.* 127. 132
Jacobsz, s. Leyden.
Jacoby, L.; *K.* 150
Jäger, G.; *M.* 147
Jansen, F. W. Th.; *K.* . 149. 152
Jardin, Karel du; *M.* u. *K* . 119
Jazet, J. P. M.; *K* 66. 67. 68
Jegher, C.; *H.* 100
Jesi, S.; *K.* 20. 36. 50
Illner, R.; *H.* 151
Ingouf, F. R.; *K.* 109
Ingres, J. A. D.; *M.* 66
Jode, P. de, d. J.; *K.* 99. 100. 101
Johannot, A.; *K.* 66
Johannot, T.; *M.* u. *K.* . . . 70
Jordaens, J.; *M.* 100. 114
Jordan, R.; *M.* 149
Jouanin; *K.* 73
Jouvenet, J; *M* 58. 60
Isabey, Eug.; *M* 71
Isabey, J. B.; *M* 68
Jullien; *L.* 47
Kaiser, J. W.; *K.* . . . 74. 105
Kate, F. ten; *M.* u. *L* . . . 75
Kauffmann, A.; *M.* 133
Kaulbach, W. v.; *M.* 150
Keller, J.; *K.* . 68. 147. 148. 149
Kessler, A.; *K.* 124

Seite.

Keyser, Nic. de; *M.* 74
Keyser, Th. de; *M.* 120
Kilian, L.; *K.* 96
Kilian, P. A.; *K.* 47
Kneller, G.; *M.* 127
Knolle, F.; *K.* . . . 42. 51. 148
Klein, J. A.; *M* u. *K.* . . . 137
Klöber, A. v.; *M.* 152
Kobell, F.; *M* u. *K* 136
Kobell, Hendrik; *M.* u. *K.* . 119
Kobell, W. v.; *M.* u. *K.* 113. 114. 136
Koch, J. A.; *M.* u. *K.* . 136. 140
Koch, J. C.; *L.* . . . 140. 152
Koch, G.; *L.* 20. 94
Koekkoek, B. C.; *M.* u. *L.* . 75
Köhler, C.; *M.* 149
Kolbe, K. W.; *M.* u. *K.* . . 136
Koninck, S.; *M.* 106
Kuntz, C.; *K.* 114
Kretzschmar, E.; *H.* 151
Kriehuber, J.; *L.* 81
Krüger, A.; *K.* 23. 140
Krüger, F.; *M.* u. *L.* . . . 153
Laar, P. v., *M.* u. *K* . . . 118
Lacour; *K.* 109
Lancret, N.; *M.* 64
Landseer, E.; *M.* 129
Landseer, Th.; *K.* 129
Langer, Th.; *K.* 147
Lapi, A. E.; *K.* . . . 8. 14. 15
Larmessin, N. de; *K.* . . 34. 64
Lasinio, C.; *K.* 5. 6. 7. 8. 14. 15
Lasinio, P., jun.; *K.* . . . 15. 40
Laugier, J. N.; *K.* 65
Launay, N. de; *K.* 100. 113
Laurati, P.; *M.* 5
Laurens, J.; *L.* 70. 71
Lauri, Filippo; *M.* 53
Lauri, R.; *K.* 132
Lauter, F.; *L* 87
Lawrence, Th.; *M.* 129
Le Bas, J. P.; *K.* 62
Le Brun, s. Brun.
Lefèvre, A; *K.* 34. 35. 42. 68
Lemoine, s. Moine.
Le Monnier, s. Monnier.
Lempereur, L.; *K.* . . . 99. 113
Le Roux, s. Roux.
Leroux, J. M.; *K.* . . . 39. 42
Lessing, C. F.; *M.* 148
Le Sueur, s. Sueur.
Leutze, E.; *M.* 153
Levasseur, s. Vasseur.
Leyden, Lucas v.; *M.* u. *K.* . 96
Leyden, L. v., der falsche . . 87
Lippi, Filippo; *M.* 14

Seite.

Lips, H.; *K.* 146
Livy, F.; *K.* 6. 11. 14
Loedel, C.: *K.* 147
Löthener, Stephan; *M.* . . . 83
Loir, Al.; *K.* 58
Lowry, W.; *K.* 62
Londerseel, J. v.; *K.* 97
Longhi, G.; *K.* . . 22. 34. 39. 50
Loo, s. Vanloo.
Lorenzetti, Ambr.; *M.* . . . 6
Lorenzo, Pietro di; *M.* . . . 8
Lorichon; *K.* 31
Lorrain, s. Gelée, Cl.
Loutherbourg, P. J. de; *M.* . 126
Lucas, D.; *K.* 129
Ludy, F.; *K.* 147
Lüderitz, G.; *K.* 152
Luini, B.; *M.* 39
Lutz, P.; *K.* 46
Lyversberger Passion, Meister der; *M.* 86

Mac-Ardell, J.; *K.* 102. 104. 105
Magnus, E.; *M.* 152
Mandel, E.; *K.* 24. 148. 152
Mander, Karel v.; *M.* 96
Manigaud, C.; *K.* 68
Mantegna, A.; *M.* u. *K.* . . 12
Maratti, C.; *M.* 52
Marcantonio, s. Raimondi.
Marceau, A.; *K.* 68
Marés, P. de; *M.* 87
Marilhat, P.; *M.* 71
Marinus, J.; *K.* 99
Mars, Loeillot de; *L.* 12
Martinet, Ach.; *K.* 68. 74
Martino, Simone di; *M.* . . . 5. 6
Masaccio; *M.* 12. 13
Massard, J. B. d. Ä.; *K.* . . 65
Massard, R. U.; *K.* . . . 42. 66
Massau, F. P.; *K.* 83
Masson, A., *K.* 55. 60
Matham, J.; *K.* 101
Mayr, J.; *K.* 151
Mazzuoli, s. Parmesano.
Meissonier, J. L. E.; *M.* . . 70
Melano, Giov. da; *M.* . . . 4. 6
Melem, Joh.; *M.* 86. 87
Mellan, C.: *M.* u. *K.* 59
Memling, H.; *M.* 81
Ménageot, F. G.; *M.* . . . 64
Mengs, A. R.; *M.* 132
Menzel, Ad.; *M.* 153
Mercury, P.; *K.* 68
Merian, M. d. Ä.; *M.* u. *K.* . 131
Merighi, s. Caravaggio.

Seite.
Merz, H.; *K.* 146. 150
Messys, Qu; *M.* 87
Metz, C. M.; *M.* u. *K.* . . . 132
Metzeroth, G.; *K.* 126
Metzu, G.; *M.* 109
Meulemeester, J. de; *K.* . . . 42
Meulen, F. v. d.; *M.* 114
Meyer, J. H. L.; *M.* u. *L.* . . 75
Meyerheim, F. E.; *M.* u. *K.* 138. 153
Michaelis, G.; *K.* . . . 149. 152
Mierevelt, M. J.; *M.* 97
Mieris, F. v.; *M.* . . . 109. 114
Mignard, N.; *M.* 60
Mignard, P.; *M.* 58
Millet, J. Franz; *M* 62
Moine, Fr. le; *M.* 64
Moitte, P. E.; *K.* 64
Molyn, P. de; *M.* 121
Monnier, A. C. G. le; *M.* . . 66
Morales, Lais de: *M.* . . . 55
Morel, A. A.; *K.* 65
Moretto, Andr. Bonv.; *M.* . . 47
Morghen, R.; *K.* 20. 25. 31. 34. 37. 39
50. 51. 132. 133
Mouilleron, A.; *L.* 70. 71
Mücke, C. H.; *M.* 149
Müller, F.; *K.* 36. 50
Müller, J. G. v.; *K.* 20. 61
Müller, W.; *K.* 140
Muhr, J.; *M.* 149
Muller, Jan; *K.* 96. 100
Murillo, B. E; *M.* 55

Näke, G. H.; *M.* 151
Nanteuil, C.; *L.* 70. 71
Nanteuil, R.; *M.* u. *K.* 57. 60
Neer, A. v. d.; *M.* 112
Neher, B.; *M.* 152
Netscher, C.; *M.* 109
Neureuther, E.; *M.* u. *K.* 138. 157
Noorde, C. v.; *K.* 80
Nuzzi, Mario; *M.* 114

Oehme, E. L.; *M.* 152
Oeri, H. J.; *L* 140
Oeser, A. F.; *M.* u. *K.* . . . 135
Ogborne, J.; *K.* 124
Oggione, Marco d'; *M.* . . . 39
Oldermann, F.; *K.* 149
Orcagna (Andrea Cione); *M.* 4. 8
Orley, Bernh. v.; *M.* 87
Ostade, A. v.; *M.* u. *K.* . 107. 117
Overbeck, F.; *M.* 140. 147

Pacchiarotto, J.; *M.* 39
Panicale, Masolino; *M.* . . . 12
Palamedesz, s. Steevens.
Palma giovane, Jac.; *M.* . . 47
Seite.
Palma vecchio, Jac.; *M.* . . 47
Parboni, P.; *K.* 62
Parmesano, Fr. Mazz.; *M.* . . 42
Parotta, P.; *K.* 62
Paul, S.; *K.* 108
Pencz, G.; *M.* u. *K.* 94
Pereda, Ant. de; *M.* 55
Perfetti, A.; *K.* 15. 39
Perugino, Pietro; *M* 20
Peruzzi, B.; *M.* 43
Peschel, C.; *M.* 151
Pesne, A.; *M.* 65
Pesne, J.; *K.* 57
Pether, W.; *K.* . . 104. 105. 124
Petrak, A.; *K.* 148
Pflugfelder, F. A.; *K.* . . . 147
Picart, B.; *K.* 58
Pichler; *K.* 50
Pienemann, N.; *M.* 74
Pigeot; *K.* 109
Piloty, F.; *L.* . . 55. 99. 102. 113
Pinturrichio, s. Betto.
Piotti, Caterina; *K.* 39
Pippi, s. Romano.
Pisa, Guinta da; *M.* 3
Pischtschalkin; *K.* 23
Pitau, N.; *K.* 57
Pitteri, M.; *K.* 53. 55. 107
Poilly, N.; *K.* 58
Poletnich, J. F.; *K* 100
Pollajuolo, A.; *M* 14
Pollard, R.; *K.* 132
Pontius, P.; *K.* . . . 99. 101. 102
Poppel, F., *K.* 108
Pordenone, s. Regillo.
Porporati, A.; *K.* 42. 53
Porta, Baccio, s. Bartolomeo.
Porta, Giacomo; *M.* 12
Potter, P.; *M.* u. *K.* 114. 119. 120
Pound; *K.* 45
Poussin, Gasp., s. Dughet.
Poussin, Nicolas; *M.* . . . . 57. 62.
Preissler, J. M.; *K.* 47
Preller, F.; *M.* u. *K.* 137
Prestel, J. G.; *K.* 112. 113
Prestel, Maria C.; *K.* 126
Prevost, Z.; *K.* 47. 55. 73
Primaticcio, Fr.; *M.* 43
Prince, J. B. le; *M.* u. *K.* . . 70
Procaccini, C.; *M.* 50
Prudhon, P. P.; *M.* 68
Puccio, Pietro di; *M.* 6
Punt, J.; *K.* 53

Quadal, F.; *M.* 132
Quellinus, E.; *M.* 100